Das Tragische in den Erzählungen von Marie von Ebner-Eschenbach.

Inaugural-Dissertation

zur

Erlangung der Doktorwürde

der

Hohen

Philosophischen Fakultät der Universität Marburg

vorgelegt von

Maria-Franziska Radke

aus Aachen.

R. UNIV. BIBLIOTHEEK LEIDEN

MARBURG

Buchdruckerei von Joh. Hamel

1918.

Angenommen von der philosophischen Fakultät Marburg
am 20. Juli 1917.

Gedruckt mit Genehmigung der Fakultät.

Referent: Geheimrat Prof. Dr. Elster.

Meinen Eltern.

Inhalts-Uebersicht.

Seite

I. Einleitung 7

Marie von Ebner-Eschenbach als Dichterin des Tragischen 8

Das Leben der Dichterin 9

Das häusliche Leben 10

Die künstlerische Entwickelung 11

Dramatische Versuche 13

II. Kann das Tragische durch die epische Dichtung dargestellt werden? 15

Verneinungen und Bejahungen.

Lessing S. 16, Lipps S. 17, Schiller S. 17, Carrière S. 18, Hegel S. 18, Duboc S. 19, Schopenhauer S. 19, Hebbel S. 20, von Hartmann S. 20, Hamann, Georgy, Ziegler S. 21; Vischer S. 22, Volkelt S. 22, Elster S. 22, Bahnsen S. 23

Ergebnis 23

III. Hauptzüge des Tragischen 24

IV. Die Tragik in den Künstlernovellen der Marie von Ebner-Eschenbach 31

Ein Spätgeborener 32

Verschollen 41

Agave 45

Masaccio 53

Judith 55

Margherita 55

V. Die Tragik des Kindes in den Erzählungen der Marie von Ebner-Eschenbach 58

Das Gemeindekind 60

Der Vorzugsschüler 67

VI. Die Tragik des Volkes bei Marie von Ebner-Eschenbach 70

Er laßt die Hand küssen 72

Die Großmutter 75

VII. Die Erzieherin in den tragischen Erzählungen der Marie von Ebner-Eschenbach 76

Wieder die Alte 77

VIII. Vererbung und tragisches Los der Eltern Seite
Das Schädliche 81
Ihr Traum 84
IX. Liebestragik 86
Margarete 87
Die Prinzessin von Banalien 91
Božena 94
Mašlans Frau 99
Oversberg 102
Das tägliche Leben 104
Unsühnbar 108
X. Die Tragik im öffentlichen Wirken
Jakob Szela 115
Glaubenslos? 117
Die Tragik der zerstörten Denkmale 123
XI. Tragik im Tierleben 124
XII. Die Weltanschauung Marie von Ebner-Eschenbachs . 125
Rückblick 139

„Wir wie alle Welt verehren in Ihnen nicht bloß die erste unter den lebenden deutschen Schriftstellerinnen, sondern auch, von jedem Geschlechtsunterschied abgesehen, einen der ersten unter den Schriftstellern in Deutschland und Oesterreich.“ Diese Worte Jakob Minors,[1]) mit denen Marie von Ebner-Eschenbach an ihrem 70. Geburtstage die Ehrendoktor-Urkunde der Universität Wien überreicht wurde, fanden ihre Begründung in den Worten der Urkunde selbst. „Die unvergleichliche Erzählerin, die größte Schriftstellerin in deutscher Sprache, die erste unter den lebenden Schriftstellern Oesterreichs, die kluge Beobachterin und ebenso weise als milde Beurteilerin des Lebens“ wurde sie dort genannt.[2]) 16 Jahre nach dieser Auszeichnung noch hat sie gearbeitet und geschaffen, und erst im Frühling des Jahres 1916 nahm ihr der Tod die Feder aus der Hand.

Nun liegt das Lebenswerk dieser ungewöhnlichen Frau vor uns, und welches Gebiet wir auch aus unserm eigenen Leben kennen mögen: überall hat sie beobachtet und gezeichnet — immer aber verschönt. Epik, Lyrik und Drama, Schauspiel, Lustspiel und Trauerspiel sind von ihr gewählt; das Leben des Künstlers und des Kindes, die Luft der Salons des österreichischen Hochadels und die Leichenkammer der Anatomie, das Glück jauchzender Liebe, die Verzweiflung der Verlassenen und die Resignation der Starken, alles hat sie geschildert, immer aber von dem Blickpunkt ihrer Güte und ihres Verständnisses für jegliche Lage des Lebens.

---

[1]) Abgedruckt bei Bettelheim. a. a. O. S. 237.
[2]) Abgedruckt bei Bettelheim. a. a. O. S. 248.

Ihren Ruhm verdankt sie ihren Erzählungen. Die Lyrik, die sie der Veröffentlichung übergab, umfaßt nur wenige Seiten. Die Dramen zu erhalten, war mir unmöglich. Doch überreich schon ist das Gebiet ihrer Epik für eine Untersuchung des Tragischen.

Marie Ebner als Dichterin des Tragischen.

Marie von Ebner ist von Natur aus die Dichterin des Tragischen. Von der „Prinzessin von Banalien“ und dem „Spätgeborenen“ an über die „Dorf- und Schloßgeschichten“, „Bozena“, „Das Gemeindekind“, „Unsühnbar“ und „Margarete“ bis „Glaubenslos?“ und „Agave“ bildet die Tragik ein wesentliches Element ihrer Dichtkunst. Das mag in ihrer Frauennatur begründet liegen. Man sagt der Frau in allen Gebieten des Lebens größere Subjektivität nach als dem Manne. Was heißt hier aber Subjektivität anders als: stärkeres Sicheinfühlen in jede Situation, infolgedessen: stärkeres Miterleben? Und, weit entfernt von pessimistischer Auffassung der Welt, bleibt doch dem sehenden Menschen die Erkenntnis eines ungeheuern Weltleides. Man mag es mit Schopenhauer die Erbschuld nennen, man mag mit Hebbel von der Schuld des Daseins sprechen. Das Leid ist da und trifft wahllos den Menschen. So muß das tiefempfindende Frauengemüt, das „Verständnis für jedwedes Leid, Erbarmen mild mit jedem Fehle“[1]) hat, lebhaft ergriffen sein von dem schuldlosen oder verschuldeten Leide der Mitmenschen.

Bei Marie von Ebner findet sich noch ein zweiter Anknüpfungspunkt für das Verständnis des Tragischen: Das eigene Leben. Was ihre Werke auszeichnet, ist der Untergrund des persönlichen Erlebens, auf dem sie aufgebaut sind. Nicht umsonst steht am Anfange und am Ende ihrer Tätigkeit ein Künstlerroman, und nicht ohne Grund gibt sie so häufig die Schilderung der mutterlosen Kindheit.

[1]) W. I. S. 183.

Das Leben.

An äußeren Daten ist ihr Leben arm: Am 16. September 1830 wird Gräfin Marie Dubsky auf Schloß Zdislavic in Mähren geboren. Am 3. Juli 1848 heiratet sie ihren Vetter, den Freiherrn Moriz von Ebner-Eschenbach. 1898 wird sie zur Witwe. Am 12. März 1916 stirbt sie. Zdislavic, Wien, St. Gilgen, Rom — damit sind die äußeren Grenzen ihres Erdenlaufes festgesetzt. Doch „nicht was wir erleben, sondern wie wir empfinden, was wir erleben macht unser Schicksal aus.“ [1])

Kurz nach ihrer Geburt stirbt ihre Mutter. „Das Kind war krank und schwächlich zur Welt gekommen, und während der Taufe meinte Pater Joseph, es verlöschen zu sehen unter seiner segnenden Hand. Aber der matte Lebensfunke glimmte fort, indes derjenige, an dem er sich entzündet hatte, sich rasch zum Tode flackerte. Das kaum erwachte Daheim wurde teuer bezahlt; wenige Tage, nachdem der Priester das Kind getauft hatte, geleitete er die Mutter zum Grabe.“ So heißt es in der Selbstbiographie, die Marie Ebner in der „Ersten Beichte“ [2]) gibt. Das kleine Mädchen ist, wie Clary, das Gegenstück zu der älteren sanften Schwester. Sie scheint nur da zu sein, um die Ihren ungeduldig zu machen. Für sie gibt es keine Mittelstraße. „Tolle Lustigkeit oder tiefe Schwermut, stumpfe Gleichgültigkeit oder ein förmliches Sichauflösen in Liebe, Nichtbegreifen des Einfachsten und überraschendes Verständnis des Schwerfaßlichen, das wechselte in ununterbrochener Reihenfolge bei ihr ab.“ [3]) — Die Erziehung leitet die Großmutter, eine Frau mit harten Lebenserfahrungen, die das große, weiche Herz gestählt hatten zu einer äußern Gleichgültigkeit, die in dem Satze zusammenfloß: „Nur still! Nur gescheit!“; daneben die Erzieherin, eine leichtfertige Französin. Neben Pater Joseph mit seinem un-

[1]) W. I. S. 250.
[2]) Erzählungen. S. 180 f.
[3]) Erzählungen. S. 181.

endlich gütigen Herzen steht der heißblütige Vater, der, nachdem er sich vom Kriegsdienst zurückgezogen, im bürgerlichen Leben sein soldatisches und ziemlich gewalttätiges Wesen beibehalten hatte.

Unter den Augen dieser vier Hauptpersonen spielt sich das Leben der Kinder ab. — Eine neue Herrin zieht in Zdislavic ein; in drei jüngern Geschwistern erwachsen den beiden ältern Mädchen willkommene Spielgenossen. Nach dem Tode der Stiefmutter vermählt sich der Vater zum vierten Male. Froh und in Jugendlust wächst Marie heran, durch keinerlei Lernen von ihren Spielen zurückgehalten. Und doch sagt sie: „Dummes Kind, das ich war, und immer fröhlich, ohne Grund zur Fröhlichkeit . . . Arme, mutterlose Kindheit.“[1]) Klänge aus ihrem eigenen Leben schwingen daher mit in den Kindergestalten von Pia im „Fink“, in der „Armen Kleinen“ und vor allem in Clary in der „Ersten Beichte.“

Ungleich wichtiger für ihr künstlerisches Schaffen war der dauernde Aufenthalt in Zdislavic und Wien. Ein Gefühl der Verwandtschaft mit den Leuten von Zdislavic bemächtigt sich ihrer. Sie ist ihnen dankbar für die Anhänglichkeit an ihre verstorbene Mutter, ein Zug, der in der Novelle „Nach dem Tode“ wiederkehrt. Ein Tadel gegen die Bauern beleidigt das Kind. Für einen mißhandelten Fronarbeiter ergreift Marie mit ihren kleinen Fäusten Partei, ohne natürlich dadurch etwas zu erreichen. Kindisch scheint ein solcher Zug; und doch wie wichtig ist diese Anhänglichkeit für das spätere Schaffen Marie von Ebners geworden! Hier in Zdislavic hat sie das Material gefunden zu den Gestalten der Landsleute in „Unsühnbar“, in „Jakob Szela“, im „Gemeindekind“, in „Nach dem Tode“, in „Glaubenslos?“.

Auch der zweite Aufenthaltsort, Wien, ist für ihr Wirken wichtig, wenngleich nicht in demselben Maße wie Zdislavic. In „Lotti, der Uhrmacherin“, in der „Großmutter“,

[1]) W. VIII. S. 299.

im „Muff“ und manchen andern kleinen Erzählungen finden wir ihre Wiener Erlebnisse verwertet.

Die künstlerische Entwickelung.

Die zweite Stiefmutter Maries, Eugenie Kolowrat, brachte neuen regern Geist in das Dubskysche Haus. Kunst und Literatur hielten ihren Einzug. Das erste Gedicht, das Marie durch ihre Stiefmutter kennen lernt, ist Grüns „Letzter Ritter“. „Die Verse drangen mir in die Seele mit klingendem Spiel und tönendem Schritt“ [1]). Doch wie mit Zauberschlag schwindet das, als die dramatische Kunst zum erstenmal auf sie wirkt. Jeden zweiten Abend kommt Marie ins Burgtheater. „Weiheabende“ nennt sie sie, an denen sie im Hintergrunde der Loge saß. „Der Kopf brannte mir, meine Wangen glühten, ein kalter Schauer nach dem andern lief mir über den Rücken. Jede dieser Stunden befestigte meine Ueberzeugung, daß ich bestimmt sei, der Shakespeare des 19. Jahrhunderts zu werden“ [2]).

„Jugendschwärmereien“ betitelt Bettelheim das betreffende Kapitel seiner Ebner-Biographie [3]). Mit welchem Unrecht! Freilich, ein junges, unerfahrenes Kind öffnete seine Augen dem Lichte der Kunst. Aber es waren geweihte Augen. Schon hatte der Genius die Stirn gezeichnet. „Ich kann das Dichten nicht aufgeben, und wenn ich seine Liebe verlöre“, schreibt sie an ihre frühere Erzieherin, Marie Kittl [4].) Gemeint ist die Liebe zu ihrem Verlobten, Moriz von Ebner-Eschenbach. Das ist mehr als Schwärmerei. Gerechtfertigt wird ihre Ueberzeugung von ihrem Talente durch Grillparzers Anerkennung, dem Maries Stiefmutter eine Auswahl ihrer Gedichte geschickt hatte. „Die Gedichte zeigen unverkennbare Spuren von Talent. Ein höchst

---

[1]) K. E. Franzos: Die Geschichte des Erstlingswerks. Leipzig o. J. S. 76.
[2]) Franzos. a. a. O. S. 76.
[3]) Bettelheim. a. a. O. S. 21.
[4]) Ebenda. S. 25.

glückliches Ohr für den Vers, Gewalt des Ausdrucks, eine vielleicht auch nur zu tiefe, Empfindung, Einsicht und scharfe Beurtheilungsgabe in manchen der satyrischen Ge dichte bilden sich zu einer Anlage, die Interesse weckt und deren Cultivierung zu unterlassen wohl kaum in der eigenen Willkür der Besitzerin stehen dürfte."[1])

Die Jahre aber von 1847 an bis zum Erscheinen ihrer ersten Erzählungen sind die bittern Leidensjahre des un bekannten Wanderers, der im Lande der Kunst das Ziel auf dem als recht erkannten Wege sucht und allenthalben Hindernisse und Mühsale findet. „Es gibt kein Pförtchen das zu schriftstellerischem Ruhm führen kann, an das ich nicht gepocht hätte."[2])

Dabei ist die junge Dichterin ganz auf sich allein angewiesen. Ihr Vetter, mit dem sie sich 1848 vermählt hat, bezeichnet ihre Bildung als die bei den österreichische jungen Komtessen gewöhnliche. In „Komtesse Muschi" und „Komtesse Paula" finden wir diese Sportskomtessen wieder, denen Goethe unmoralisch ist und Schiller „ga zu geschwollen". Was Marie von Ebner aber von ihren Standesgenossinnen unterscheidet, ist „ihr heißes Verlangen nach großen Taten."[3]) Da Moriz von Ebner Naturwissen schaftler ist, so kann er seine junge Gattin in ihren Be strebungen nur wenig fördern. Aber „mit eisernem, nie erlahmendem Fleiß"[3]) gleicht sie die Lücken ihrer Bildung aus. Durch eigne Kraft ringt sie sich zu ihrer Höhe empor.

Doch zuvor waren nur Kämpfe zu bestehen, Ent täuschungen hinzunehmen, Träume zu beenden.

[1]) Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft. 8. Jahrgang, Wien 1898. S. 214.

[2]) Franzos. a. a. O. S. 77.

[3]) Aus den Erinnerungen des k. k. Feldmarschall-Leutnants a. D. Moriz Freiherrn Ebner von Eschenbach. Herausgegeben von Marie von Ebner-Eschenbach. Beilage zur Allgem. Zeitung München 1899. No. 230.

1860 wird Marie von Ebner durch Robertson's Geschichte von Schottland zu einem Drama „Maria Stuart in Schottland“ angeregt. Nur ihrem Lehrer Böhm übergibt sie das fünfaktige Schauspiel zur Beurteilung und ist beglückt, als es seinen Beifall findet. Sie schickt es an alle Bühnen Deutschlands und träumt von großartigen Erfolgen. Doch der Sommer vergeht, und von nirgendwo kommt eine Antwort. In Ungeduld geht sie jedesmal schon dem Postboten entgegen — stets umsonst, bis endlich, als sie nichts mehr erhofft, ein Brief von Eduard Devrient kommt mit dem Versprechen: „Wir werden ihr Stück mit derselben Liebe und Sorgfalt einstudieren, mit der Otto Ludwigs 'Makkabäer' einstudiert haben.“ Das Werk findet Erfolg und wird sogar für den Schillerpreis vorgeschlagen.[1]) Nur Otto Ludwig kann sich mit dem Stück nicht recht befreunden.[2]) Er nennt es ein Werk aus Laubes Schule, eine Synthesis von Scribe und Schiller, das mit eiskalten prosaischen Antithesen arbeitet, statt durch Wärme den Zuschauer zu fesseln. Aber er muß zum Schluß seiner Kritik doch eingestehen, daß viele Stellen in den letzten Akten von großer poetischer Schönheit seien, und daß das Stück „durch seinen Wechsel und besonders gegen das Ende durch die dramatische dabei blühende glühende Diktion einen eigenen Reiz“ ausübe. — Devrient bleibt der einzige, der „Maria Stuart in Schottland“ aufführt. Das nächste Stück „Die Schauspielerin“, ein 3aktiges Drama, wird von Laube als nicht bühnenfähig abgelehnt. „Das Geständnis“, ein 5aktiges Schauspiel, findet verschlossene Türen, ebenso die 3aktige Komödie „Die Selbstsüchtigen“. „Madame Roland“ kann trotz Friedrich Halms günstiger Kritik den Weg zur Bühne nicht finden. Nur „Die Veilchen“, ein Einakter, und „Dr. Ritter“, eine Improvisation, finden freundliche Aufnahme.

---

[1]) Es erhielt ihn Hebbel für die „Nibelungen“.

[2]) Otto Ludwigs gesammelte Schriften. Leipzig 1891. V. 374 ff.

1873 geht das Lustspiel „Das Waldfräulein“ über die Bretter. Der Erfolg ist für Marie von Ebner entsetzlich. Bis aufs letzte wird das Stück bemäkelt und bemängelt. Ein Kritiker spricht von „kleinlichen Hauskrakehlen“, die hier „nach echter Frauenart detailliert und von Akt zu Akt neu vorgenommen werden.“

Das ist der letzte Versuch Marie von Ebners, auf der Bühne Verständnis für ihre Ideen zu finden. Das „Waldfräulein“ bewies ihr, daß die Kritik gegen sie war. So entsagt sie den heißen Wünschen, denen sie 30 Jahre lang nachgehangen hat. Nicht leicht wird ihr das. Die bange Frage an ihre Freundin, Schönfeld-Neumann: „Wann werden meine Blüten zu Früchten“ beweist uns ihre Stimmung. Es ist die Tragik des Künstlerlebens, die sie erfahren hat. „Was man geboren hat, hat man lieb“[1]), wer aber fragt danach?

Und doch, bald fragte man danach. Wenn wir heute im „Spätgeborenen“ die ganze Tragik des Künstlerlebens in meisterhafter Weise dargestellt sehen, so danken wir es der Tragik in Marie von Ebners Künstlerlaufbahn selbst, die sich in der kleinen Novelle all ihr Erleben, das bittersüße Leiden des Künstlers vom Herzen schrieb.

Ein tragischer Ton aber bleibt während ihres ganzen Lebens, auch als der Erfolg über sie strömt, bei ihr. Soviel Liebe sie bei ihrem Gatten und ihren Verwandten findet, soviel Zuneigung bei ihren Freunden, soviel Verehrung bei der ganzen Mitwelt: will sie ein Kind küssen, so muß es ein fremdes sein. Das mutterlose Kind von einst ist eine kinderlose Mutter.

Aus diesem kurzen Lebensbild heraus, glaube ich, ist der tragische Grundton in ihren Werken zu verstehen.

[1]) Brief an die Gräfin Schönfeld-Neumann. Bei Bettelheim a. a. O. S. 89.

II. Kann das Tragische durch die epische Dichtung dargestellt werden?

Es ist merkwürdig, wie wenig in der Behandlung des Tragischen auf die epische Dichtung Rücksicht genommen worden ist. Fast immer stützen sich die Aesthetiker auf das Drama. Lessing, Schiller, Schopenhauer gehen von der Tragödie aus. Carrière hält vorzugsweise die dramatische Poesie für die Darstellung des Tragischen für berufen.[1]) Auf demselben Standpunkte steht Georgy.[2]) Hamann sagt: „Die Kategorie . . ., die sich das Tragische als einen Stoff dienstbar macht, . . ist das Dramatische."[3]) Für Leopold Ziegler besitzt das Drama „die einzige und ausschließliche Möglichkeit", das Tragische wiederzugeben.[4])

Dem gegenüber stehen die Ansichten Vischers, Volkelts und Bahnsens. Friedrich Theodor Vischer hält die Beschränkung des Tragischen auf die dramatische Poesie für zu eng. „Sie (= die tragische Form) tritt in der letzteren nur in der durchsichtigsten und schärfsten Gestalt hervor, aber ebenso in der lyrischen Poesie als Empfindung über einen solchen Vorgang und das allgemeine, darin sich spiegelnde Menschenloos, in der epischen als erzählte Begebenheit."[5])

Nach Volkelts Ansicht erfährt das Tragische seine „völlig angemessene Verwirklichung" nur auf den Gebieten „des Epos und des Dramas," und zwar räumt er dem Drama hierin „prinzipiell keinen höhern Rang als dem Epos"[6]) ein.

Die höchste Einschätzung der epischen Form für die Darstellung des Tragischen findet sich bei Bahnsen. „Die

---

[1]) M. Carriére. a. a. O. Band I. S. 196.
[2]) E. A. Georgy. a. a. O. S. 37.
[3]) R. Hamann. a. a. O. S. 102.
[4]) L. Ziegler. a. a. O. S. 71.
[5]) Fr. Th. Vischer. a. a. O. S. 295. 1. Teil.
[6]) J. Volkelt. a. a. O. S. 23 f.

allerschmerzensreichsten Tragödien können so ganz nur im Innern sich abspielend verlaufen, daß nicht einmal ein Roman, sondern das enge Gefäß einer Novelle von ihrem komprimierten Inhalt angefüllt wird."[1])

Der Nachweis nun, ob die epische Form zur Darstellung des Tragischen geeignet ist, wird weniger dadurch zu erbringen sein, daß die Theorie Vischers, Volkelts und Bahnsens, deren Beweisführung an und für sich zwar schon überzeugend ist, angewendet wird, sondern der Beweis wird dadurch geführt werden müssen, daß die Aufstellungen Lessings, Schillers, Schopenhauers, Carrières, Georgys, Hamanns und Zieglers daraufhin untersucht werden, welche Anforderung sie an die Darstellung des Tragischen stellen. Können diese Anforderungen von der epischen Form erfüllt werden, so ist der Nachweis gebracht, daß die epische Dichtung zur Darstellung des Tragischen geeignet ist. Doch werde ich außer den genannten noch einige andere Aesthetiker heranziehen.

Lessing. Nach Lessing soll das Tragische Mitleid und Furcht erwecken, und zwar ist die Furcht das auf uns bezogene Mitleid. Indem wir einen Menschen leiden sehen, kommt uns der Gedanke, daß uns dasselbe Leid treffen könne — „Tränen des Mitleids und der sich fühlenden Menschlichkeit sind die Absicht des Trauerspiels, oder es kann gar keine haben."[2]) Aus diesem Grunde möchte Lessing auch lieber der Verfasser von Lillos „Kaufmann von London" sein als von Gottscheds „Sterbendem Cato." Die Furcht erscheint also nicht so wichtig wie das Mitleid. Warum aber ist das Mitleid der wesentliche Zug des Trauerspieles? „Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmut der aufgelegteste. Wer uns also mitleidig macht, macht

[1]) J. Bahnsen. a. a. O. S. 62.
[2]) Lessing. a. a. O. Teil XI. Abt. 1. S. 857.

uns besser und tugendhafter.“[1]) Es liegt also sowohl in der Deutung des Mitleides als auch der der Furcht als Hauptmoment das Miterleben, das Einfühlen. Und die Kunst wäre also zur Darstellung des Tragischen fähig, die, abgesehen von allen Gradunterschieden, dieses Miterleben in uns möglich macht. Eine solche Besserung des Zuschauers freilich von jedem tragischen Kunstwerk zu verlangen, ist unmöglich und macht ein künstlerisches Urteil unhaltbar.

Lessings Standpunkt nähert sich Lipps, wenn er im „Streit über die Tragödie“ sagt: „Das vorhandene und von uns mitempfundene Leiden ist in der Tragödie der Grund unseres Genusses.“[2]) Aber „kein Leiden kann durch sein bloßes Dasein erfreuen“.[3]) Der Grund des Genusses am Leiden ist, daß ein positiv Wertvolles der Persönlichkeit im Leiden zu Tage tritt. Die Tragik zielt also von den Handlungen und Erlebnissen auf den Charakter ab. Als Zweck der Tragödie erscheint Lipps danach die Erweckung des „denkbar tiefsten und reinsten“ Eindruckes von der Macht des Guten in einer Persönlichkeit, wie sie im Leiden zu Tage kommt, und ein Gerechtwerden dem Ganzen der Persönlichkeit und ihrem innersten Wesen.

Schiller betrachtet das Tragische unter dem Gesichts- Schiller.
punkte der Zweckmäßigkeit. Er sagt: „Das Gebiet der Tragödie umfaßt alle möglichen Fälle, in denen irgend eine Naturzweckmäßigkeit einer moralischen, oder auch eine moralische Zweckmäßigkeit der andern, die höher ist, aufgeopfert wird.“[4]) Das Tragische ist überhaupt die Kunst, „welche sich das Vergnügen des Mitleids insbesondere

[1]) Lessing. a. a. O. Band 20 I. An Nikolai 13. Nov. 1756.
[2]) Lipps. a. a. O. S. 41.
[3]) Lipps. a. a. O. S. 55.
[4]) Schiller: Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen. a. a. O. Teil 10, S. 8.

zum Zweck setzt,“[1]) und „die Möglichkeit des Mitleids beruht auf der Wahrnehmung oder Voraussetzung einer Aehnlichkeit zwischen uns und dem leidenden Subjekt.“[2]) Allerdings muß man berücksichtigen, daß weder der Aufsatz „Ueber den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ noch der „Ueber die tragische Kunst“ die reifste Erkenntnis Schillers enthalten.

Carrière. In der Forderung der Zweckmäßigkeit berührt sich Carrière mit Schiller, indem er sagt: „Wenn die Leiden dazu dienen, die sittliche Größe und den Seelenwert des Menschen zu enthüllen und zur Betätigung zu bringen, dann erscheinen sie unter einem höheren Gesichtspunkt wieder zweckmäßig.“[3]) „Das moralische Gefühl muß am stärksten und lebendigsten mitwirken.“[4]) — In der Deutung des tragischen Mitleides dagegen steht Carrière auf dem entgegengesetzten Standpunkte: „Nicht weil wir uns durch unser gutes Geschick dem Leiden enthoben sehen, sondern weil wir unser moralisches Selbst der Kausalität dieses Leidens, nämlich seinem Einfluß auf unsere Willensbestimmung entzogen fühlen, erhebt es unser Gemüt.“[5]) Und so ist für Carrière die Weltüberwindung nicht wie bei Eduard von Hartmann, „der Tod als solcher und die Ruhe des Grabes, sondern die Erhebung des Gemüts über das irdische äußere Glück und Unglück, über die Selbstsucht und den Materialismus des Verstandes und Herzens in die sittliche Weltordnung — die Ruhe in Gott dem Lebendigen.“[6])

Hegel. Durch diese optimistische Weltanschauung wird eine Brücke zu Hegel geschlagen. Hegel findet das Tragische

[1]) Schiller: Ueber die tragische Kunst. a. a. O. 10 Teil. S. 23.
[2]) Schiller: Ebenda. S. 30.
[3]) Carrière: a. a. O. S. 171.
[4]) Carrière: a. a. O. S. 170.
[5]) Carrière. a. a. O. S. 172.
[6]) Carrière. a. a. O. S. 195.

in der „ewigen Gerechtigkeit, welche, als absolute Macht des Schicksals, den Einklang der sittlichen Substanz gegen die sich verselbstständigenden und dadurch kollidirenden besondern Mächte rettet und aufrecht erhält, und bei der inneren Vernünftigkeit ihres Waltens uns durch den Anblick der untergehenden Individuen selber befriedigt.“ [1]) Das Mitleid mit dem Helden ist hier vollständig ausgeschaltet, und das tragische Schicksal bezweckt nur die Behauptung der sittlichen Idea.

Duboc.

Eine völlige Ablehnung findet die Forderung des Mitleides bei Duboc. Es gibt nach seiner Ansicht kein Vergnügen des Mitleides als das im schlimmen Sinne, den Nervenkitzel. Erschüttern und Erheben sind die Momente des Tragischen, und dazu braucht der Dichter „eine Verwicklung von tragisch-erschütternder Art, die in und durch den Untergang des uns sympathischen Trägers der Verwicklung ein höheres Prinzip siegreich hervorgehen läßt.“ [2]) Deshalb ist ihm für die Tragödie der Tod so bedeutungsvoll und unerläßlich.

Schopenhauer.

Schopenhauer sieht das Trauerspiel als den Gipfel der Dichtkunst an. Der Zweck der Tragödie ist „die Darstellung der schrecklichen Seite des Lebens“ [3]), ihr wahrer Sinn die tiefere Einsicht, daß der Held „nicht seine Partikularsünden, sondern die Erbsünde, d. h. die Schuld des Daseins selbst“ [4]) abbüßt. Das Leiden aber, nachdem es auf dem Gipfelpunkt angelangt ist, wird zum „Quietiv des Willens“ und führt als solches die Resignation herbei. Eine Erhebung erfährt das Gemüt durch die Erkenntnis, „daß die Welt, das Leben, kein wahres

[1]) Hegel: a. a. O. Band X. 3. Abt. S. 572.
[2]) Duboc. a. a. O. S. 38.
[3]) A. Schopenhauer: a. a. O. Band I. S. 298.
[4]) Schopenhauer. Ebenda Band I. S. 300.

Genügen gewähren könne, mithin unsrer Anhänglichkeit nicht wert sei.“ [1])

Hebbel. In dem Pessimismus der Lebensauffassung berührt sich Hebbel mit Schopenhauer. Es gibt nur eine Notwendigkeit: die, daß die Welt besteht. Der Mensch darin hat keinen Anspruch auf Dasein. „Ein Mensch, der sich in Leid verzehrt und ein Blatt, das vor der Zeit verwelkt, sind vor der höchsten Macht gleich viel.“ [2]) Ja, Hebbel betrachtet das bloße Dasein des Menschen als Schuld.[3]) Das „höchste Drama“ hat es nun mit dieser Daseinsschuld zu tun. Es hat den Kampf zu zeigen, der zwischen dem persönlichen Willen des Individuums und dem allgemeinen Weltwillen besteht. Der Weltwille siegt immer, das widerstrebende Individuum geht unter. Dadurch erreicht das Drama sein Höchstes, nämlich „die Satisfaktion“, die es der Idee durch den Untergang des Individuums verschafft. Geht das Individuum trotzig unter, so ist diese Satisfaktion nur unvollständig, denn es läßt damit ahnen, daß es „an einem andern Punkt im Weltall abermals kämpfend hervortreten wird.“ [4]) Vollständig ist die durch das Drama erreichte Satisfaktion nur dann, wenn das Individuum „im Untergang selbst eine geläuterte Anschauung seines Verhältnisses zum Ganzen gewinnt und in Frieden abtritt.“ [4])

Hartmann. Bei Eduard von Hartmann ist die Ergebung in den Untergang die Folge der Erkenntnis im Tragischen, daß „eine Fortsetzung des Lebens wert- und zwecklos sei, nachdem dem Leben geraubt ist, was ihm Wert und Zweck

[1]) Schopenhauer. a. a. O. Band II. S. 494.

[2]) Tagebücher, herausgegeben von F. Bamberg, Berlin 1885. Band II. S. 32.

[3]) Hebbel: Mein Wort über das Drama. Werke herausgeg. von Stern. Band IX. S. 27.

[4]) Hebbel. a. a. O. S. 28.

gab."[1]) Die Entstehungsursache des tragischen Konflikts ist die Steigerung eines einseitigen Begehrens zur Leidenschaft. Die wirkliche Alternative liegt in dem Wollen oder Nichtmehrwollen. Bei Hartmann tritt als Grundlage des Tragischen wieder das Mitleid, geweckt durch das Leiden des Helden, auf. Die „tragische Pointe" bildet die Versöhnung im Leiden mit dem Untergang des Helden. Der Zuschauer muß aus der tragischen Versöhnung den Trost gewinnen, daß auch ihm dieses Emporschwingen über alle Konflikte und Leiden des Daseins offen steht.

Hamann.

Für Hamann besteht das Tragische überall dort, „wo ein persönlicher Wert das ihm nach menschlicher Berechnung festgesetzte Maß seines Auswirkens nicht erreicht, vorzeitig vernichtet wird."[2])

Georgy.

Bei Georgy ist das Tragische ein gewaltiger Naturprozeß, der „Naturvorgang des Werdens zur Gestalt mit allem Leid und Leiden, Schuld und Verbrechen."[3]) Daher ist die Tragödie immer die dargestellte Nachahmung einer Handlung.

Ziegler.

Ziegler verkettet das tragische Problem eng mit dem religiösen und metaphysischen Bewußtsein der Germanen. Die Ursache der Tragik ist die zu scharf ausgeprägte Willensintensität. „Die Intensität des Willens treibt das Logische über sich selbst hinaus. Es ist der blinde, jähe, leidenschaftliche Wille, der sich unbekümmert um alle Konsequenzen der partiellen, individualisierten Idee bemächtigt hat und sie mit gewaltigem Flügelschlag immer weiter emporreißt bis in ein vereinsamtes Gebiet, wo sie durch Ideen höherer Ordnung überwunden und vernichtet

---

[1]) Ed. von Hartmann: a. a. O. 2. systematischer Teil. S. 377.
[2]) Hamann: a. a. O. S. 97.
[3]) Georgy: a. a. O. S. 68.

wird."[1]) „Jeder Konflikt muß Willenskonflikt sein, ... daher jede Tragödie eo ipso Willenstragödie."[2]) Und selbst die Passivität im Dulden erkennt Ziegler in Wirklichkeit als „den aktiven Widerstand des immanenten Willens."[3])

Von welchen Blickpunkten aus betrachten nun Vischer, Volkelt und Bahnsen das Tragische, die, wie wir sahen, das Tragische auch in epischer Form für darstellbar halten?

Vischer. Für Vischer[4]) ist das Tragische eine Unterart des Erhabenen. Es besteht eine unwirkliche Schuld, eine Urschuld (§ 122). Durch Handeln gerät das Subjekt in wirkliche Schuld, aber gemäß der Freiheit seines Willens muß es handeln (§ 123). Die Folge der Schuld ist die Strafe, das Leiden (§ 124). „Diese ganze Bewegung heißt das Schicksal oder das Tragische" (§ 127). Der Zuschauer nun, „mitgesetzt in den angeschauten Subjekten, fühlt die allgemeine Schuld ebenso wie das Leiden auch als die seinige und richtet sich in diesem Anblick zu dem Gefühl der absoluten Ehrfurcht vor der absoluten Macht auf" (§ 145).

Volkelt. Nach Volkelt[5]) gehört zum Wesen der Tragik eine große Persönlichkeit, die von einem Untergang bereitenden oder doch drohenden Leide getroffen ist. Demnach ist das Tragische stets ein Entwicklungsvorgang. Das tragische Leid trägt stets den Stempel des Nichtseinsollenden.

Elster. Auf ähnlichem Boden wie Volkelt steht Elster, wenn er sagt, daß das Tragische nicht in einem einfachen Erleiden bestehe, sondern in einem Erleiden, das dort eintritt, wo Anspruch und Hoffnung auf besonders reiches Glück

[1]) L. Ziegler: a. a. O. S. 11.
[2]) Ebenda. S. 16.
[3]) Ebenda. S. 24.
[4]) Vischer. a. a. O.
[5]) Volkelt. a. a. O. S. 11.

war. „Der Kontrast zwischen Erwartung und Erfüllung . . . macht das Wesen des Tragischen aus.“ [1]) Aber insofern geht Elster weiter als Volkelt, als er für das Tragische neben der Zerstörung eines außergewöhnlichen Denkens, Schaffens und Wollens auch die Zerstörung eines nur normalen Maßes menschlicher Kraft in Betracht zieht, wenn dieses den ästhetischen Typus des Schönen aufweist, d. h. wenn es sich bis zum Eintreten des Konfliktes frei und ungehemmt entwickelt hat und in Harmonie mit sich und der Außenwelt befindet.

Bahnsen.

Auch Bahnsen verlangt Handlung für das Tragische; aber nach welcher Seite hin die Handlung gehe, immer erzeugt sie eine Schuld. Das Urwort aller Tragik ist für ihn Rüdigers Klage:

„Swelhez ich nu lâze unt daz ander begân,
sô hân ich boesliche und vil übel getân:
lâz aber ich si beide, mich schendet elliu diet.
nu ruoche mich bewîsen der mir ze lebene geriet.“ [2])

Die tragische Situation ist „der physiognomische Ausdruck des sichtbar werdenden Weltwesens;“ [3]) das echte Tragische „enthüllt uns den Einblick in das geheimste Innere des Urewigen selber.“ [4])

Zusammenfassung.

Fasse ich nun das Gemeinsame aller Forderungen der genannten Theorien zusammen, so entsteht folgendes Bild: Der tragische Held gerät in Leid, und zwar durch Verschuldung [alle Genannten außer Schopenhauer, Hebbel und Elster], oder er büßt eine Erbschuld, eine Urschuld [Schopenhauer, teilweise Vischer]. Der Zweck der Tragödie

---

[1]) Elster: a. a. O. S. 282.

[2]) Der Nibelunge Noth. Herausgeg. von K. Lachmann, Berlin 1867. Strophe 2091.

[3]) Bahnsen. a. a. O. S. 48.

[4]) Bahnsen. a. a. O. S. 47.

ist die Bewirkung entweder einer Erhebung [Lessing, Lipps, Carrière, (Schopenhauer)] — diese Erhebung kommt zustande durch die Erkenntnis einer höhern sittlichen Idee bei Hegel, Duboc und Vischer — oder das Tragische bewirkt eine Abwendung vom Leben [Schopenhauer, Hartmann]. Außer von Hegel und Duboc wird von allen die Erweckung des Mitleides gefordert, oder doch nicht abgelehnt.

Für keine dieser Forderungen ist die Darstellung in epischer Form unmöglich. Es muß allerdings zugegeben werden, daß das Drama, das straffere Handlung bedingt, die tragische Entwicklung klarer gibt. Auch wird die Wirkung auf den Zuschauer nachdrücklicher sein, weil die Eindrücke von zwei Sinnen aufgefaßt werden. Dagegen ist das Unterstreichen des tragischen Konfliktes durch Ausmalung, durch Zeichnung von Nebenzügen, durch ausgiebigere Charakteristik ein Vorzug, den der Roman und die Novelle dem Drama voraus haben. Novellen wie „Der Vorzugsschüler“ mit 64 Seiten und „Er laßt die Hand küssen“ mit 30 Seiten könnten eben durch diese Züge auf der Bühne nicht die Wirksamkeit haben, mit der sie uns in der epischen Form ergreifen.

Wichtig für das epische Arbeiten Marie von Ebners ist jedenfalls die Lehrzeit in der Schule der Dramatik. Ohne die dramatischen Versuche hätte ihre Komposition wohl kaum die Klarheit und Straffheit genommen, die ihr eigen ist.

III. Hauptzüge des Tragischen.

In der Untersuchung des Tragischen bei Marie von Ebner gehe ich nun aus von den Grundsätzen, die Elster in seinen „Prinzipien der Literaturwissenschaft“ für das Tragische aufstellt.

Als erstes tritt im Tragischen die besondere Eigenart

des Helden in die Augen. Wie schon gesagt wurde, ist es da nicht allein die gewaltsame Vernichtung eines jeden außergewöhnlichen Denkens, Schaffens und Wollens, die das Tragische bewirkt, sondern auch die Zerstörung des normalen Maßes menschlicher Kraft, wenn es den ästhetischen Typus der Schönheit aufweist. Freilich ist eine strenge Scheidung zwischen beiden Gebieten nicht möglich. Die Linie ist fließend, und es hängt sehr oft von der persönlichen Stellung des Lesers ab, einen Helden in diese oder in jene Reihe zu stellen.

Die Behandlung der „tragischen Lebensgebiete" betrachtet die erhabenen oder schönen Schicksalsgefühle, die durch das Schicksal zerstört werden. Während die Willensgefühle sich im Anschlusse an eine Willenshandlung entwickeln, mag sie durch uns selbst, durch andere oder durch das Gesamtbewußtsein einer Gemeinschaft von Menschen vollzogen werden, entspringen die Schicksalsgefühle einer Wendung im Leben, sei es unsrer eigenen Persönlichkeit, oder eines andern, oder einer Gesamtheit. Meist aus Willens- und Schicksalsgefühlen gemischt, tritt eine dritte Gruppe der Gefühle auf: die Persönlichkeitsgefühle, die sich auf die Persönlichkeit an sich beziehen. — Die durch das Schicksal zerstörten Güter werden meist ideeller Art sein müssen, wenn ein Mensch ihretwegen zum tragischen Helden werden soll. Nur selten führt der Verlust materieller und physischer Werte zu dem Gefühle der Tragik. Wir erleben täglich in unsrer nächsten Umgebung Beispiele, in denen wir die rücksichtslos waltende Macht des Lebens erkennen. Wie viele Menschen haben durch den Krieg in einem der feindlichen Staaten ihr Vermögen verloren und müssen von vorne anfangen? Wie viele Menschen sind jahrelang ans Krankenbett gefesselt? Und doch werden wir diese Fälle nicht tragisch nennen. Es gehört eben zur Entwicklung der Tragik, daß geistige Güter in Mitleidenschaft gezogen werden. Elster gibt das Beispiel Scotts an, der, nachdem er sein Vermögen ver-

loren hatte, um des Verdienstes und der Ehre wegen sich zu Tode arbeiten mußte, und so ein Geist von ungewöhnlicher Größe durch die materielle Not frühzeitig zerstört wurde.[1]) So wirkt auch Schiller tragisch, den die Krankheit vernichtet hatte, als seine geistige Kraft noch längst nicht erschöpft war. Am tragischsten werden solche Fälle sein, wo der Glücksumschwung eintritt, wenn es zu spät ist. Viele Beispiele dieser Art werden sich finden lassen und auch Marie von Ebner bringt eine reiche Fülle zur Darstellung.

Innerhalb des Kreises der Schicksalsgefühle nun ist zu scheiden zwischen dem tragischen Leiden des Selbstgefühls und dem des Mitgefühls. Die Leiden des Selbstgefühls spielen sich vollständig im Innern des Betroffenen ab. Ob sie Widerhall finden, hängt von der Aufnahmewilligkeit des Umkreises, d. h. von dem mehr oder minder herzlichen Verhältnisse, in dem er zu diesen steht, ab.

Die tragischen Leiden des Mitgefühls bestehen in dem „Zerreißen der Bande, die Mensch und Mensch verknüpfen."[2] Hier bleiben Kampf und Leiden nicht immer auf das Innere des Leidenden beschränkt, sondern es handelt sich hier um ein Gut, dessen Besitz zweien oder mehreren Menschen lieb ist, und dessen Zerstörung darum ebenso viele trifft. Meist handelt es sich hier um Freundschaft und Liebe, sei es Verwandten- oder Geschlechtsliebe, betreffe sie das Verhältnis von Mann und Weib, Braut und Bräutigam oder auch eine unerfüllbare oder unerwiderte Liebe. Einen weiteren Kreis endlich bildet die Tragik, die durch den Verlust sozialer, nationaler und religiöser Güter entsteht.

An dritter Stelle erhebt sich die Frage nach der das Tragische erregenden Gegenmacht. Der Untergang kann sowohl durch Kräfte der Natur als auch durch Menschen erfolgen. Aber auch hier kann nicht jede zerstören

[1]) Elster: a. a. O. S. 290.
[2]) Elster: a. a. O. S. 293.

wirkende Macht als tragisch bezeichnet werden. — Wenn ein Schieferdecker vom Turme stürzt, wenn ein Mensch im Flusse ertrinkt, wenn ein Herrscher von einer plötzlichen Krankheit dahingerafft wird, so wirken diese Fälle an und für sich nicht tragisch. Das Abgleiten, der Fluß, die Krankheit sind rein äußere Vorgänge. Sie gewinnen erst dann die Berechtigung, mehr als Zufall genannt zu werden, wenn wir in ihnen die Macht des wirkenden Schicksales ahnen, wenn wir etwa sehen, daß der Stürzende den Sturz nicht hemmen darf, um die Ehre des Hauses Nettenmair zu retten; wenn wir erfahren, daß der Schwimmer Leander war, der einem höchsten Glücke in der Nacht entgegeneilte; wenn wir sehen, daß die Kraft des Herrschers die letzte Hoffnung der Normannen ist, die vor den Toren Konstantinopels verzweifeln. Die beiden erstgenannten Unglücksfälle wie auch die Pest lösen sich hier aus dem Rahmen des rein zufälligen heraus und werden zu Schicksalsmächten. Sie werden zum Schlüssel, der uns die Tiefe des Lebens und die Erkenntnis erschließt, daß ein Prinzip der Zerstörung rastlos arbeitet, das über die Kraft und das Wissen des Menschen hinaus das Leben beherrscht. Daraus ergibt sich also, daß diese Gegenmacht den Charakter des Erhabenen und zwar des negativ Erhabenen tragen muß. Erst dadurch wird sie zum typisch-bedeutsamen Faktor im Zusammenhange des Tragischen.

Nicht nur in den Kräften der Natur zeigt sich die tragische Gegenmacht; sie kann sich auch in den Kräften des Menschen selbst auswirken. Das Individuum in seinem Streben kann durch ein anderes, oder durch mehrere andere Individuen, oder durch eine Gesamtheit in seinem Streben gehindert werden. Dies wird vor allem der Fall sein, wo sich ein Individuum gegen die bestehenden Normen des Rechtes oder der Ordnung oder der Sittlichkeit erhebt. Dieses Streben des Einzelwesens kann nun geschehen zum Zwecke der eigenen Förderung: ein Feldherr gleich Napoleon, der Ruhm und Macht sucht, oder es kann zum Zwecke

der Förderung der Menschheit geschehen: Die Gracchen, die ein gesundes neues soziales Leben herbeiführen wollen. Immer werden diese beiden Fälle scharf geschieden werden müssen.

Es gehört zu derselben Gruppe auch die Betrachtung des Verbrechers. Auch er will etwas für sich positiv Wertvolles; er setzt es mit derselben Energie durch wie der, der Gutes anstrebt. Aber auf seinem Wege werden alle, die sich ihm entgegenstellen, niedergetreten; finster und entschlossen strebt er seinem Ziele zu, ebenso entschlossen geht er auch in den Tod. Hagen und Kriemhild sind Beispiele solcher finstern Größe.

Zu zeigen, wie die zerstörenden Mächte in das Leben eingreifen, ist die Aufgabe der Betrachtung des tragischen Schicksalsverlaufes. Die tragischen Mächte können ganz plötzlich auftreten und sich dem Helden entgegenstellen. Sie können ihn Schritt für Schritt begleiten und ihm dauernd Verwickelungen schaffen. Tragisch wird vor allem wirken, wenn sie vollständig gegen Berechnung und Wunsch handeln. Gefährlich ist für den Tragiker die Anwendung von Zufall und Verwechslung. Der Zufall darf, wie schon oben gezeigt wurde, nicht blind und alltäglich wirken; stets muß ein tieferes Prinzip durchblicken. Noch aber darf von Anfang an eine starre Notwendigkeit den Lebenslauf des Helden bestimmen. Nichts wirkt unangenehmer, als wenn man von Beginn der Handlung an eine — dem Helden bewußte oder unbewußte — Notwendigkeit die Geschicke und Wege leiten sieht. Solche Darstellung wird den Eindruck des Tragischen überhaupt verwischen und stattdessen den des Peinlichen übrig lassen.

In der Darstellung des tragischen Schicksalsverlaufes wird sich die Weltanschauung des Dichters verraten. Ueber die Frage, ob ein solches Hervortreten der Weltanschauung erlaubt sei oder nicht, ist schon vieles und sich Widersprechendes geschrieben worden. Ich möchte mich in dieser Frage Elsters Meinung anschließen, daß der Dichter der

Anschauungen der Zeit, in der er lebt, nicht ins Gesicht schlagen dürfe, anderseits aber individuelle Werte in die Darstellung der Tragischen hineingebracht werden dürfen.[1])

Die Weltanschauungsfrage wiederum führt zu der Frage nach der tragischen Schuld. Sie ist eine Grundfrage des Tragischen. In den oben gegebenen kurzen Darlegungen über das Wesen des Tragischen ist schon davon gesprochen worden, und dabei hat sich gezeigt, wie, ja nach der Weltanschauung, der Dichter das Schicksal des Helden durch eine tragische Schuld erklärt, oder ihn schuldlos untergehen läßt. Einleuchtend jedoch ist, daß eine Schuld häufig gewaltsam konstruiert werden müßte, wenn es zum Wesen des tragischen Helden gehörte, daß er schuldig sei. Wo ist die Schuld Genovevas bei Hebbel, Sapphos und Libussas bei Grillparzer, Max Piccolominis bei Schiller, Esmeraldas in Hugos „Notre Dame de Paris", Eugénie Grandets bei Balzac, des Kaufmanns von Venedig bei Shakespeare? Und doch wirken diese Gestalten durchaus tragisch.

Wo aber eine Schuld vorliegt, braucht sie keineswegs immer eine sittliche zu sein. Siegfrieds Vertrauensseligkeit, Egmonts Leichtsinn sind zwar die Ursachen ihres Unterganges, aber es ist keine sittliche Verschuldung dabei. Diese beiden Arten nennt Volkelt die reine schuldfreie Tragik und die schuldfreie Tragik von eingeschränkter Art.[2]) Ihnen steht gegenüber die schuldvolle Tragik, wo das Leid seine Ursache in einer sittlichen Verschuldung hat. Besonders scharf wirkt diese Schuld, wenn sie aus einem sittlichen Konflikt entspringt wie bei Orest und Rüdiger von Bechelaren.

Es ist also die Schuld weder der Entwicklung des Tragischen hinderlich, noch ein unerläßlicher Bestandteil für sie. Die Idee der poetischen Gerechtigkeit hat sich überlebt. Sie kann nur auf dem Boden einer völlig op-

[1]) Elster: a. a. O. S. 312 f.
[2]) Volkelt: a. a. O. S. 162.

timistischen Weltanschauung gedeihen, einer Anschauung, der zufolge die bestehende die beste aller Welten ist und, wie jedes Verdienst seinen Lohn, so jede Schuld ihre Strafe erhält. Die Wirklichkeit aber lehrt, daß längst nicht alles Leid einer Schuld entspringt, und daß es umgekehrt dem Bösen schlecht gehen muß. Was aber in der Wirklichkeit als unwahr erscheint, kann von der Kunst nicht gefordert werden.

Als letzter Punkt endlich kommt die Betrachtung der tragischen Wirkung. In den Aphorismen sagt Marie von Ebner: „Wenn ein Mensch uns zugleich Mitleid und Ehrfurcht einflößt, dann ist seine Macht über uns unbegrenzt.“ [1]) Damit fordert sie menschliche Größe und ein unverdientes oder unverdient scheinendes Leiden. Der Zusammenhang beider übt die stärkste Wirkung auf den Leser aus. Durch diesen Zusammenhang vermeidet sie aber die große Einseitigkeit der Mitleidstheorie Lessings und seiner Anhänger. Stellen wir das Mitleid in den Vordergrund, so begrenzen wir, wie das Wort schon sagt, den Kreis der Gefühle auf das angeschaute Leiden. Diese Beziehung gibt eine starke Enge. Nimmt man aber im Sinne Marie von Ebners die Ehrfurcht hinzu, so hat dieses Gefühl zweierlei zur Voraussetzung: Daß der Held sein Leiden großartig trägt, oder daß er in ihm großartige Willenstätigkeiten entwickelt. Damit ist sowohl das aktive als auch das passive Element berücksichtigt, und das aktive Element ist der Erzeuger des Gegengewichtes innerhalb unserer Gefühle zu dem durch das Erleiden hervorgebrachte Mitleid.

Ein zweiter Fehler der Lessing-Aristotelischen Theorie besteht darin, daß der Betrachtende selbst, wenn die Furcht das auf uns selbst bezogene Mitleid ist, in den Vordergrund geschoben wird, und damit der Zusammenhang der tragischen Handlung mit dem Gesamtbewußtsein verloren geht. Wie in der ganzen Welt, in jeglichem

[1]) W I. S. 8.

Geschehen der Natur und des Menschenlebens die Tragik zu finden ist, so muß auch die Kunst, die das Tragische darstellt, es als weltbeherrschend und das Schicksal als über dem Menschen schwebend zeichnen. Dadurch aber werden sich unendlich größere Wirkungen ergeben als die einzelne des Mitleids.

Der Kontrast ist das Merkmal alles tragischen Geschehens und Erlebens, entweder der Kontrast zwischen dem verdienten und dem wirklichen Schicksal, oder der Kontrast zwischen der Größe eines Charakters und seinem sittlichen Tiefstand. Durch den Kontrast werden auch die Gefühle des Lesers in der mannigfachsten Weise bewegt. Ob sie zu einem sanften Abklingen kommen, oder ob sie in einer Dissonanz endigen, oder ob schließlich ein Problem, eine offene Frage übrig bleibt, das hängt wieder aufs engste mit dem innersten Wesen des Dichters zusammen.

IV. Die Tragik in den Künstlernovellen der Marie von Ebner-Eschenbach.

Diese genannten Gesichtspunkte treten nun nicht in jedem einzelnen Werke Marie von Ebners mit gleicher Deutlichkeit hervor; bald hat dieser der Dichterin mehr Interesse abgenötigt, bald jener. Das ergibt sich besonders durch ihre Vorliebe, denselben Stoff mehrfach zu behandeln. Von vornherein sondern sich in ihren Werken vier Gruppen ab: Die Künstlernovellen, die Novellen um das Kind, den Erzieher, das Volk. Aber auch in manchen andern Erzählungen zeigt sich eine gewisse Verwandtschaft: In der Größe des Charakters ähneln sich Božena und Eva in „Maslans Frau“; den gleichen Ausgang zeigen „Ihr Traum“ und „Das Schädliche,“ den gleichen Grundzug — wenn auch vollständig verschiedenes Ausklingen — „Oversberg“ und „Das tägliche Leben.“ Ganz ohne Widerspiel sind

nur „Margarete“, „Die Prinzessin von Banalien“, „Unsühnbar“, „Jakob Szela“ und „Glaubenslos?“. Wie nahe aber auch die Gestalten innerlich verwandt sind, so wirken sie doch nie einförmig. Selbst in einem Kreise gleichen Stoffes, wie ihn z. B. die Künstlernovellen bilden, zeigt sich keine Wiederholung.

Zu diesem Kreise gehören „Ein Spätgeborener“, „Verschollen“ und „Agave“. — Nicht nur ihre eigenen Erlebnisse sind es, die sie oft zur Darstellung dieser Menschen zwingen, sondern es gibt wohl auch keinen dankbarern Stoff zur Darstellung des Tragischen als das Leben des Künstlers. Auf seinem Boden entwickelt sich ungeheuer leicht eine Einseitigkeit, sei es des Willens, der eine Befriedigung in der Erlangung von Ruhm, Ehre oder auch Reichtum sucht, sei es des Gemütes, das durch die Kunst vom Leben abgelenkt wird und im Zusammenprall mit der Wirklichkeit unterliegt. So wie aber der Künstler ein außergewöhnliches Maß menschlichen Denkens und Schaffens besitzt, so sind auch die Lebensgüter, die zerstört werden, außergewöhnlich wertvoll, daher auch die Tragik so groß.

Zu den tragischen Helden der Innerlichkeit gehört Andreas Muth in der Erzählung „Ein Spätgeborener“[1]).

„Ein Spätgeborener.“

Andreas Muth, ein kleiner Kanzleibeamter, ist in seinen Mußestunden ein Dichter. Durch seinen Vater, den Professor der schönen Literatur, ist er schon in früher Jugend in die Welt des klassischen Altertums eingeführt worden. Mit 15 Jahren übersetzt er die „Braut von Messina“ in die Sprache des Aeschylos. Als aber der alte Mann einmal über seinen Kommentaren zu der Abhandlung „De carmine bucolico“ von Hofrat Heyne einschläft und nicht mehr aufwacht, da bleibt sein Sohn hilflos „wie ein verlaufenes Lamm“ zurück. Durch Vermittlung erhält Andreas eine Stelle in der Finanzlandesdirektion und fühlt

[1]) Erzählungen. S. 9 ff.

sich dort geborgen. Eine Quelle der Freude ersteht ihm in dem Anblick eines schönen jungen Mädchens, das ihm gegenüberwohnt, und das er häufig über eine Handarbeit gebückt am Fenster sitzen sieht. Als sie sich mit dem Grafen Auwald verheiratet, schämt er sich seines Leides, weil er sich zu anspruchsvoll in ihm vorkommt. Nur ihr Bild kauft er sich und dies ist fortan der einzige Schmuck seines Zimmers. Für ihn selber aber ist seine leere Wohnung eine Stätte des Glückes. Wenn er von seiner Arbeit kommt, so spinnt er sich in das Reich seiner Träume ein. Jahr um Jahr entsteht ein neues Drama. Sein einziger Vertrauter und Kritiker ist der Lehrer Ziegler. Auf seinen Rat reicht er jedesmal sein neues Werk der Intendanz ein, um es nach 3 Monaten wieder zurückzuerhalten. Eine Wendung entsteht in seinem Leben, als sein Drama „Mark Aurel" angenommen wird. Zufällig hat Andreas Muth den Decknamen Karl Stein gewählt, den auch Graf Auwald, der berühmte Staatsmann, für sein Jugendwerk angenommen hatte. Dies verschafft dem „Mark Aurel" den Zutritt zur Bühne. Das Stück wird vom Publikum kühl aufgenommen. Die Kritik jedoch, glücklich, den sonst unverletzlichen Staatsmann treffen zu können, reißt das Stück auf das Ungerechteste herunter. Andreas Muth weiß nichts von diesem Zufall der Namen. Er wird durch die Kritik vollständig vernichtet. Diese ändert sich zwar, als man Muths Autorschaft erfährt. Der Kritiker Salmeyer selbst kommt in seine Wohnung und bietet ihm eine glänzend besoldete Stelle als Mitarbeiter an einer Zeitschrift an. Muth aber hat den Glauben an sein Talent verloren. „Vor 30 oder 50 Jahren wäre man Ihnen verständnisvoll entgegengekommen . . . Die Menschen, für welche Sie schreiben. sind tot,"[1]) sagt ihm Salmeyer. Muth aber hat sich selbst gerichtet. „Daß mein Stück keinen Erfolg hatte, das ist es ja nicht, was mich niederdrückt. — Er-

[1]) Erzählungen. S. 55.

folg! . . . den machen die andern. Aber die Leistung ist mein, für die habe ich einzustehen; die habe ich gerichtet und den Stab gebrochen über mein Talent.“[1]) Salmeyer geht, aber er verschwindet noch nicht aus dem Leben Muths: Am nächsten Morgen steht unter einer Plauderei über bekannte Tagesgrößen auch sein Name. Mit genialem Blick ist seine Persönlichkeit durchschaut und bis auf den innersten Winkel des Herzens vor der Oeffentlichkeit ausgebreitet. Am häßlichsten ist seine Verehrung zur Gräfin Auwald ausgebeutet. Damit ist Muths Lebenskraft vollständig gebrochen. Vergebens bietet ihm Graf Auwald eine Stelle als Bibliotheker auf einem seiner Güter an, wo er in Frieden seiner Muse leben könnte. Nachdem er mehrere Tage verschollen gewesen ist, findet ihn sein Freund schlafend in einem Graben der Landstraße. Wenige Wochen später tragen sie ihn zur letzten Ruhe.

„Ein Spätgeborener“ ist die Tragödie der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit. Andreas Muth ist durch und durch Idealist. Selbst seine bürgerliche Stellung, die prosaisch genug ist, hat es in 25 langen Jahren nicht vermocht, ihn aus seinem innern Gleichmaß herauszubringen. Er führt im Grunde genommen ein Doppelleben; das für ihn wirkliche aber ist das Reich seiner Träume. Diese Innerlichkeit wird von der Dichterin aufs schärfste herausgearbeitet. Gleich im zweiten Satz heißt es: „Seit 25 Jahren verwaltete er seinen Dienst mit gewissenhafter Pünktlichkeit; allein daß er jemals befördert werden könnte, daran dachte niemand, er selbst nicht.“ Sein Vater unterrichtet ihn in großartiger Weise über das klassische Altertum. „Aber wie es in der Welt aussieht, und wie man in ihr vorwärts kommen kann, das versäumte der Gelehrte seinem Sprößling beizubringen, und zwar deshalb, weil er es selbst nicht wußte.“[2]) Die Wohnung Muths ist geradezu kahl und ärmlich; aber für

[1]) Erzählungen. S. 54.
[2]) „ S. 9.

ihn ist sie durch die Gedanken an seine Kunst vergoldet. „Auf dem Sprunge in der Fensterscheibe, dem Tische zunächst, hatte sein Auge geruht, als er die, wie er meinte, treffliche Lösung seines ersten Lustspiels fand. Dort in der Ecke hatte er gestanden, seinen Rock ausbürstend, als er tiefbewegt und begeisterungstrunken beschloß, daß sein letztes Trauerspiel ein Schauspiel und sein Held glücklich werden sollte. Jedes Plätzchen in dem engen Raume verkörperte eine Erinnerung an selbständiges Schaffen, aus jedem wehten ihn die Geister seiner stillen Leiden und Freuden an.“[1]) Die Innerlichkeit wächst bei ihm zu einer direkten Weltfremdheit an. So oft der Name Auwald fällt, errötet er und wird verlegen, und bedenkt nicht, daß dadurch bei den andern ein Argwohn wach werden muß. Die Veranstaltung eines Festes zu einem Jubiläum bringt ihn vollständig außer Fassung. Daß er für sein Drama eine Tantieme erhält, ist ihm beinahe unglaublich. Kurz, wir sehen in Andreas Muth einen Menschen, der zwar die Welt nicht kennt, aber in vollständiger Harmonie mit ihr und mit sich selbst lebt. Den Grund zu dieser Harmonie bildet seine Liebe zur Kunst. Ob er ein wirklicher Künstler ist, bleibt uns lange rätselhaft: daß ein kleiner Beamter dichtet und dadurch sein miserables Geschick vergißt, daß er alle Jahre ein Stück bei der Intendanz einreicht, nachdem sein Freund es gelobt hat, besagt nicht, daß er ein Künstler sein muß, wiewohl die Ablehnung durch die Intendanz nicht der Beweis für das Gegenteil ist. Wir hören also nur, daß er dichtet; wie er dichtet, das ist durch einen Meisterzug der Technik gegeben: an den beiden fremden Stücken, die vor ihm gespielt werden, lernen wir seine Gedanken über Kunst und Kunstwerk kennen. „Das erste Stück begann. Eine einfache Handlung, aber voll innern Lebens. Die Charaktere fein und sicher gezeichnet, lauter wirkliche Menschen,

[1]) Erzählungen. S. 17.

an Schwächen und Irrtümern reich, aber Teilnahme erregend und ihrer wert". An Beifall aber denkt kein Mensch, und Andreas Muth kann in seiner Bestürzung nur fragen: „Sind die Anforderungen des Publikums so hoch gestiegen? . . . Wie werde ich vor solchen Richtern bestehen?" Als aber das zweite Stück, eine derb komische Szene, sich vor ihm abspielt, als der harmlose Scherz in unlautere Zweideutigkeiten ausartet, als die Handlung sinnlos wird und nur ein frivoles Possenspiel übrig bleibt — als nach alledem das Publikum dem Dichter einen lärmenden Sieg bereitet, da wissen wir, welcher Erfolg Andreas Muth beschieden sein wird, und umso tragischer kommt uns sein Geschick vor, als wir ihn von Glück und Ehren träumen sehen.

Den Abschluß des Bildes seiner Persönlichkeit erlangen wir durch die Unterredung mit dem Kritiker Salmeyer, dem Typus des modernen, rücksichtslos voranjagenden Menschen, dem „nichts bleibend ist als die Veränderung, nichts schön, als was dafür gilt, nichts gut, als was Nutzen bringt."[1]) Und dieser Kritiker gesteht ihm Talent zu, mehr noch, er bietet ihm ein glänzendes Vorwärtskommen an. Aber in Andreas Muth hat sich eine Wandlung vollzogen. Die vernichtende Kritik seines „Mark Aurel" hat ihn aufgerüttelt. Was bisher nur Passivität an ihm war, das setzt sich nun um und fort in Energie, und bewußt nimmt er jetzt den Kampf mit dem Leben, das sich für ihn, als Künstler, in Salmeyer verkörpert, auf. Er lehnt das Anerbieten ab, weil es seinem künstlerischen Gewissen widerspräche, weiterzuarbeiten, nachdem er über sich selbst das Urteil als unfähig zum Kunstwerk abgegeben hat. Aber die Energie kommt zu spät und ist nicht stark genug. Ein 45jähriges Leben ist nicht mit einem Schlage zu ändern. Ehe Andreas Muth sich wappnen kann, ist er schon vernichtet. Der Artikel Salmeyers, der ihn in Ver-

[1]) Erzählungen. S. 55.

bindung mit der Gräfin Auwald vor die Oeffentlichkeit zerrt, trifft ihn tödlich. Der Trost seines Freundes und die Fürsorge des Grafen können ihn nicht retten, weil er innerlich gebrochen ist.

Andreas Muth hat den Konflikt heraufbeschworen, indem er sein Werk der Oeffentlichkeit übergab. Damit hat er deren Kritik herausgefordert. Diese geht weiter, als er denkt, und trifft nicht sein Werk, sondern ihn selbst. Die Oeffentlichkeit stellt sich gegen ihn; in der Person Salmeyers tritt sie als Gegenmacht gegen ihn auf. Die Situation an und für sich ist nicht tragisch: ein Künstler, der sein Werk der Oeffentlichkeit übergibt, und das eine kühle Aufnahme beim Publikum findet. Erst durch das Einsetzen des Zufalles ändert sich die Situation: Die zufällige Uebereinstimmung des Decknamens von Muth mit dem des Grafen Auwald führt notwendigerweise die Oeffentlichkeit auf den bekanntern Namen des letztern. Sowohl seine Zufriedenheit und seine Liebe als auch das Vertrauen zu seiner Schaffenskraft werden ihm durch die Gegenmacht geraubt. So sind es also Persönlichkeits- und Schicksalsgefühle, deren Zerstörung tragisch wirkt. Die Zerstörung bringt in ihm zwar Willensgefühle hervor: er richtet sich über sein Geschick empor. Den Kampf um den Dichterruhm gibt er auf. „Das Kunstwerk aus mir heraus zu bilden, es hinzustellen, den Menschen eine Leuchte — dazu fehlte mir die Kraft. Aber der geheimnisvolle Drang nach Gestaltung des Schönen soll dennoch sein Genüge finden . . . In mir vermag ich's auszubilden! . . Jeden Mißklang, jede kleinliche Empfindung aus der Seele bannen, alles Wollen und Können zusammen stimmen zu einer mächtigen Harmonie . . . Ein Kunstwerk leben — welch eine Wonne, Freund!" Aber diese Willensgefühle bleiben nur ein Ansatz; ihre Ausführung wird durch den Tod verhindert, und damit siegt die Gegenmacht.

Die tragische Wirkung im Geschick Andreas Muths beruht auf dem fortwährenden Wechsel der Gefühle, die durch sein Leben im Leser hervorgerufen werden. Die

eigentliche tragische Handlung setzt erst spät ein. Wir sehen Andreas Muth in seiner Armut so glücklich und so zufrieden, daß von einem tragischen Gefühl nicht die Rede sein kann. Die erste Befürchtung des Unglückes regt sich in uns, als wir Muth aus der Theaterkanzlei kommen sehen und es erleben, daß er sich auf dem Wege zum Büro verirrt. Gesteigert wird dieses Gefühl, als wir ihn im Theater erblicken und die Kluft bemerken, die ihn vom Zeitgeschmack, in dem wir die Gegenmacht ahnen, trennt. Bis dahin reicht die Vorbereitung des Tragischen. Die eigentliche Veranlassung zur Tragik bildet ein Zufall, und gerade in ihm zeigt sich die Willkür des Zufalles. Von den vielen Decknamen, die er finden könnte, muß er gerade einen solchen wählen, der ihm verhängnisvoll wird, muß er selbst dadurch zum Zerstörer seines eigenen Glückes werden. — Die Tragik selbst setzt ein mit der Muth innerlich zur Vernichtung führenden Kritik. Eine Steigerung erfährt das Tragische durch die Wirkung des Artikels auf ihn. „Mit welcher Virtuosität war das Messer geführt worden, das seine Brust öffnete und sein Herz enthüllte, sein zuckendes Herz, das er mit so keuschem Stolz vor jedem Menschenauge verbarg.“ [1]) Mit einem Blick übersieht er sein ganzes Dasein: „Es war nur eine Kette von niedergehaltenen Empfindungen, nur ein unterdrückter Schrei. Ein stillschweigendes Verzichten, solange geübt bis sich im fortwährenden Selbstbesiegen sogar die Kraft des Wunsches abgestumpft. — Um ihn, wohin er blickte, der Sieg der Mittelmäßigkeit, der Parteilichkeit.“ [2]) Mit dieser Erkenntnis aber verändert sich auch für uns das Bild seines bisher als glücklich empfundenen Lebens. Das tragische Gefühl wirkt nun zurück auch auf jene Zeit und verschärft dadurch das tragische Gefühl in uns um ein Bedeutendes. Wir fragen uns: wo ist hier die Gerechtigkeit? Warum kann diese harmlose, kindliche Seele nich

[1]) Erzählungen. S. 64.
[2]) „ S. 68.

in Ruhe die platonische Liebe zu einer schönen Frau genießen? Warum kann dieser weltentrückte Künstler, der selbst noch nie einem Menschen wehgetan hat, nicht in Frieden seiner Kunst leben? Sein Bild zeigt uns nur sympathische Züge, oft solche, die wir im Leben so selten antreffen, und die wir daher umso höher schätzen: seine Wunschlosigkeit, seine Harmlosigkeit, seine uneigennützige Hilfsbereitschaft. Umso mehr empört uns das Schicksal, das ihm erst tückisch die Tore zu seinem erträumten Glücke öffnet, um in demselben Augenblick, da er sich einem bescheidenen Genusse befriedigten Selbstgefühls hingeben will, die Schellenkappe aufzusetzen und ihn zu vernichten. — Volkelt würde bei Andreas Muth von der Schuld der zu starken Verinnerlichung sprechen. Aber wollte man dies als sittliche Schuld auffassen, so müßte man sich schließlich auf den Hebbelschen oder Schopenhauerschen Standpunkt stellen und behaupten, daß das Dasein selbst eine Schuld sei. Wohl ist diese Innerlichkeit Schuld im Sinne von: Veranlassung des Leides, und damit gehört Andreas Muth in die Kategorie der tragischen Helden Volkelts, bei denen eine schuldfreie Tragik von eingeschränkter Art besteht.

Ist es nun berechtigt, daß Marie von Ebner den Helden aus dem Leben scheiden läßt? Mit den angeführten Worten zeigt Andreas Muth sich als ein neuer Mensch. Das Leben hat zwar den Sieg über den Dichter davongetragen, der Künstler aber triumphiert dennoch, indem er aus sich selbst ein Kunstwerk bilden will. Das aber scheint uns, selbst nach der Wandlung Muths, unmöglich. Wir behalten das Gefühl, daß er dem Leben nie gewachsen sein wird. Auch ist die innere Vernichtung zu groß gewesen, als daß sie je ausheilen könnte. Wir erheben uns in dem Gedanken, daß der Held über sich selbst gesiegt hat. Aber anderseits spüren wir bei ihm eine so starke Verwandtschaft mit Naturen wie Grillparzer, Hölderlin oder Kleist, Naturen, die nie dem Leben gewachsen sein werden, die entweder

zermürben, oder ihr Leben freiwillig fortwerfen, daß es uns nur befriedigen kann, daß Muth aus dem Leben scheidet und wir nicht eine nochmalige Zertrümmerung erleben müssen.

Welches ist nun die Weltanschauung, die uns aus dem „Spätgeborenen“ anspricht? Das Werk ist das persönlichste Marie von Ebners. Es ist unter dem Zeichen ihres Abschiedes von der dramatischen Kunst geschrieben. Andreas Muth ist sie selbst, der Lehrer Ziegler ihr Lehrer Böhm als der einzige Vertraute und Kritiker ihrer Werke. Die Kritik endlich entspricht in der Art und Schärfe der über ihr „Waldfräulein“. So wird der satirische Ton in der Geißelung der Kritik, der „nur gut was nützlich ist, nur schön, als was dafür gilt,“ unwillkürlich in den Vordergrund gedrängt. Was diese Satire von den spätern „Bertram Vogelweid“, „Verschollen“, „Lotti, die Uhrmacherin“, aber unterscheidet, ist der Gefühlston, der hier mitschwingt. Wenn auch R. M. Meyer diese letztern literarischen Novellen „lediglich aus Schlagwörtern zusammengeklebte Allegorien“[1]) nennt — und er geht damit entschieden zu weit — so muß er dem „Spätgeborenen“ sein Lob zugestehen, wenn er es auch fast nur widerwillig und mit vielen Einschränkungen tut. Was an diesem Werke wertvoll ist, wertvoll auch im Sinne Marie von Ebners, ist nicht, daß eine moderne Kunstrichtung verurteilt und abirrender Kunstgeschmack gegeißelt wird. Spricht man schon, wie R. M. Meyer und Necker, von pädagogischer Tendenz, so kann man sie nur darauf beziehen, daß ein menschlich Wertvolles durch das Unglück im Helden entwickelt wird: das Gefühl des eignen Wertes, das zugleich erweckt und gefördert wird durch die Erkenntnis der Schranken, die der eigenen Persönlichkeit gesetzt sind, so paradox dies klingen mag. Es ist das Evangelium

[1]) R. M. Meyer: Die Literatur im 19. Jahrhundert. Berlin 190 S. 604.

der Gesundung durch die Stärke in der Entsagung, das in so vielen Werken Marie von Ebners gepredigt wird. Und so ist der letzte Eindruck, den der „Spätgeborene“ hinterläßt, trotz des Todes des Helden, der ein Symbol dafür sein soll, daß harmonisch zu leben nicht möglich ist, kein pessimistischer. Es bleibt die Idee des Sieges des Menschen in der Erkenntnis, daß er streben müsse, und daß dieses Streben möglich ist und Frieden gewährt, wenn es mit Anspannung aller Kräfte geschieht.

Verschollen.

Wie im „Spätgeborenen“ in Andreas Muth und seinem Kritiker sich die alte und die moderne Kunstauffassung gegenüberstehen, so in der Künstlernovelle „Verschollen“[1]) im alten Meister und seinem Schüler Heini Rufin.

Heini Rufin, der berühmte Maler der Moderne, will an seinem Meister ein Plagiat begehen, sich aber vorher von seinem Tode überzeugen. Er findet den Verschollenen in einem einsamen Hause im Gebirge, wo er, tot für seine Mitwelt, sein Leben verbringt.

Die Novelle ist eine innere Fortsetzung des „Spätgeborenen“. Sie zeigt den Künstler, der sich vom Leben zurückzog und dem Künstlerruhm entsagte. War Andreas Muth der Typus der dem Leben nicht gewachsenen Innerlichkeit, so ist das Thema in „Verschollen“ das Schicksal alles Bestehenden: dem Neuen, der Jugend, der Liebe der Welt zur Veränderung weichen zu müssen.

Diesem Schicksal ist auch der alte Meister unterlegen. Er ist ein glänzender und berühmter Maler gewesen. Auch als er älter wurde, blieb seine Künstlergabe gleich groß, das Auge scharf, die Hand fest, der Quell der Erfindungen reich. Das Leid um den Tod der Gattin, seines künstlerischen Gewissens, hatte ihn geläutert. In ruhiger Kraft und Sicherheit schafft er seine Werke. Da aber wird er auf einmal irre an sich. Immer hört er die

[1]) W. VIII. S. 207 ff.

Frische seiner Werke verwundert loben, und da kommt ihm das Bewußtsein: du bist alt! Er sucht in seinen Werken, und wo er Spuren des Alters findet, da vernichtet er das Werk. Aber wie groß seine Rechtschaffenheit auch sein mag, sie hütet ihn nicht vor den Folterqualen der Stunden, in denen er seine Schaffenskraft fühlt und ihr nicht folgen kann, weil er den Glauben an sein Können verloren hat. Eine letzte Probe seines Vermögens will er noch ablegen, in einem Moment, da ihn ein höchster Rausch der Kunst erfaßt — und das Ergebnis bringt ihn fast zum Wahnsinn: „In Wonneschauern empfangen, in seligen Leiden geboren und — leblos!“ Unfähig, einer Mittelmäßigkeit zu dienen, ist er dann den Menschen entflohen. In der Einsamkeit hat er seinen Kampf zu Ende gekämpft und ist nicht unterlegen. Nur noch „in schwachen Stunden“ gibt er dem Drange in sich nach, und ist noch wie der junge Künstler neidvoll zugesteht, der alte Meister der Beherrscher aller Gebiete in dem großen Bereich der Welt, das sich dem Künstlerauge offenbart.

Die Tragik des alten Meisters liegt in dem Irrewerden an seiner Kraft. Das aber setzt ein bis dahin unerschüttertes Selbstvertrauen und Selbstsicherheit voraus. Er strebt nach Ruhm und Ansehen, und als er in den Kampf mit dem Leben gerät, entwickelt er Mut und Energie. So sehen wir bei ihm nur die positiven Seiten des Selbstgefühls entwickelt. Das Schicksal zerstört sie alle und läßt ihm nur die Verzweiflung zurück. Die Zerstörung wirkt hier so schroff, weil sie an der Wurzel seines Wesen ansetzt: seinem Selbstvertrauen. Indem er dieses verliert, ist ihm die ganze Zukunft, von der wir wissen, daß sie ihm Erfolg gebracht hätte, vernichtet. Das Leben macht ihn zum Handlanger des eigenen Unglückes. Der Wille allein richtet sich in der Einsamkeit wieder auf; mit dem Ehrgeize und dem Streben hat er abgeschlossen.

Wie im „Spätgeborenen“ so ist auch in „Verschollen“ die Gegenmacht durch die Oeffentlichkeit verkörpert. Aber

der Kampf nimmt hier allgemeinere Bedeutung an, weil sich zwei Weltanschauungen bekämpfen. Die Jugend steht dem Alter gegenüber — ein Spiel, das sich stets und überall wiederholt. Es ist das Los alles Bestehenden, zu veralten. Die Jugend drängt sich vor und will ihr Recht, zu leben, behaupten. Und wenn auch einst Michelangelo mit 70 Jahren den Bau der Peterskuppel begann — die Begriffe von alt und jung haben sich verändert. „Beim Tode Raffaels trauerte ganz Italien um seinen Malerjüngling. Er war Siebenunddreißig. Unsre modernen sechzehnjährigen Impressionisten . . . würden sagen: Hat er sich endlich gedrückt, der Alte?“ [1]) Harte Worte spricht Marie Ebner über die Moderne, die die Werke der alten Meister begräbt „in den Katakomben, zu denen die Jugend nicht mehr wallfahrtet — den Bildergalerien.“ [2]) Die Mode entscheidet alles. „Immer begibt sich dasselbe, das Tun der Menschen bleibt sich beständig gleich; aber was die andern von diesem Tun wissen wollen, darüber entscheidet sie.“ [3]) Dasselbe spricht Salmeyer im „Spätgeborenen“ aus: „Wann werdet Ihr endlich einsehen, Ihr Träumer, daß nichts bleibend ist als die Veränderung, nichts schön, als was dafür gilt, nichts gut, als was Nutzen bringt.“ [4]) Fern ist aller Idealismus im Denken, und so auch in der Kunst. „Verblüffen“ ist die Losung. Da hat Heini Rufin die letzten Menschen auf der vereisten Erde gezeichnet, die sich Wärme suchend aneinander drängen. Ueber ihnen bildet sich im Halbkreis ein gespenstiger Mondregenbogen Ein Regenbogen auf einem Planeten, auf dem es nicht mehr regnet! Doch je absurder, desto besser; Der Kohlenstaub des Ofens, eine gewollte Vernachlässigung, sogar Abdrücke des darübergegangenen Stiefels müssen den Bildern ihre genialen Wirkungen verleihen. Und daneben schafft der

[1]) W. VIII. S. 249
[2]) W. VIII. S. 217.
[3]) W. VIII. S. 33.
[4]) Erzählungen. S. 55.

alte Meister fort in seiner unveränderten Bahn: „Alle liebevoll geschaut, die Menschen mit zärtlicher und m richtender, die Natur mit ehrfurchtsvoller Liebe."

Dennoch lebt auch in der Moderne das Künstlertum Der alte Meister muß Heini Rufin den Titel des Künstler zugestehen. So treten sich Altes und Neues als „Schwingunge desselben Pendels"[1]), als zwei gleichberechtigte Mächte gegen über.

Tragisch gestaltet sich das Schicksal des alten Meister deshalb, weil die Gunst der Oeffentlichkeit sich der Gegen macht, der Moderne, zuwendet und ihm nur den Zweife an seinem Können läßt. Auch hier wieder, wie im „Spä geborenen", bleibt der Kampf rein innerlich. Auch hie ist die Wirkung eine innere Vernichtung; denn der To des Künstlers ist der verlorene Glaube an sein Können, un da ist es gleich, ob der Künstler ein Maler, Dichter ode Bildhauer sei. Denn „jeder echte bildende Künstler ist ei Dichter. Die Alhambra, der Moses, die Sixtinische Madonn sind gedichtet gewesen, bevor sie erbaut, gemeißelt, gema worden sind." („Stille Welt", S. 168)

Eigenartig ist in dieser Erzählung der Verlauf de tragischen Handlung. Die eigentliche Handlung ist scho abgeschlossen; Konflikt und Kampf sind schon beendig wir sehen nur noch den Ausgang. Das Interesse wend sich nicht sogleich dem tragischen Helden zu, sonde seinem Schüler. Diese Vorschilderung ist mit Absic gegeben. Erst auf dem Boden, auf dem Heini Rufin a Herrscher steht, hat sich die Tragik im Leben des alt Meisters entwickeln können. So ist es zum Verständn seines Lebens auch nötig, daß wir diese Vorstudien kennen. Das Interesse wird zu dem alten Meister übergeleitet dur die Wanderung Heini Rufins und die Suche nach d Meisters Grab. So wird der tragische Kern von eine zweifachen außertragischen Rahmen umgeben. Ein

[1]) W. I. S. 136.

Augenblick haben wir das Gefühl, einem jämmerlichen Zufalle gegenüber zu stehen, als wir hören, daß der alte Meister durch einen Absturz elend umgekommen sei. Wir haben das Gefühl, daß das Schicksal sich in Gehässigkeit nicht genug tun könne, indem es ihm nicht nur den berechtigten Platz unter den Menschen raubte, sondern ihm nun noch den ruhigen Tod versagt. Dieses Gefühl aber weicht sofort, als wir ihn in Rüstigkeit und Zufriedenheit in seiner neuen Heimstatt sehen. Noch einmal tauchen wir durch seine Erzählung in die Tiefe der Tragik hinab. Dann aber wirken die befreienden Gefühle ungehemmt. Es erhebt uns, wenn wir sehen, wie er sich in der Einsamkeit wiedergefunden hat, wie seine Kraft des Gestaltens noch so groß ist, daß er dem jungen Künstler noch von seinem Reichtum mitteilen kann. Vor allem aber erhebt uns der innere Sieg des Meisters, der im Kampfe erkannte, daß er einer Mittelmäßigkeit nicht dienen könne und lieber allem Ehrgeize entsagte.

Ein drittes Mal ist die Tragik des Künstlerlebens dargestellt in „Agave.“[1]) Als Motto sind der Erzählung die Verse vorangeschickt: Agave.

„Aus farbloser Hülle, Agave, bist Du
In Schönheit erstanden, seltsame Du
Wie Blumen im Märchen durch Zauber erweckt.
Auf zierlichem Schaft, ihn bekränzend ragst Du,
Geworden noch kaum, vollendet doch schon.
Für einen berauschenden Frühling gibst Du
Die Kraft eines Lebens, Agave, dahin
Und stirbst im Erblühen — ein Wunder bist Du.“

Das Schicksal der Agave: ein rasches Emporblühen und Entfalten einer wunderbaren Blüte, und ein ebenso schneller Verfall ist das Sinnbild des in der Erzählung gezeichneten Künstlers.

[1]) W. X. S. 1 ff.

Die Handlung spielt in Italien zu Beginn des goldene Zeitalters. Im Mittelpunkte steht Antonio Veneschi, nebe ihm Tommaso Guidi (Masaccio) und seine Malerschul Die Vertreterin einer dritten Handlung ist Margheri Guidi, eine entfernte Verwandte Masaccios. Alle werde sie zusammengehalten durch die mütterliche Beschützer der Künstler, Pulcheria Pisano.

Der Inhalt ist kurz folgender: Antonio Veneschi, d Töpferssohn aus Ariccia bei Rom, erregt durch sei Arbeiten die Aufmerksamkeit Masaccios, der ihn unt seine Schüler aufnimmt. Antonio arbeitet mit unendliche Fleiß; aber seinen Bildern fehlt die Lebendigkeit, die n der wirkliche Künstler hineinzulegen vermag. Da tr Margherita, die nach dem Tode ihrer Mutter bei Masacc Schutz gesucht hat, in seinen Gesichtskreis. Er errin ihre Liebe; aber durch seine Eifersucht und seinen stet Tadel abgeschreckt wird sie ihm untreu und verlobt si mit dem reichen Patrizierssohn Bernardino Montanini, s um derentwillen er die Reise zur sterbenden Mutter unte lassen und den Fluch des Vaters auf sich geladen ha Antonio ist eine Zeitlang verschollen. Aber eines Morge steht vor der Kirche del Carmine ein Bild der männe jagenden Diana-Margherita. Zorn, Haß, Liebe und Ve zweiflung haben Antonio Kraft und Fähigkeit zu eine wunderbaren Kunstwerk verliehen. Der Künstler selb liegt zwischen Leben und Tod. Der Herzog von Ven miglia kauft das Bild und bietet dem genesenden Anto in seiner Sommerresidenz Setalla eine Heimstadt an. A tonio übernimmt die Ausmalung des Prunksaales. Ab seine Fähigkeit ist mit der Diana erschöpft. In eine Anfall wahnsinniger Verzweiflung vernichtet er sein We und verläßt das Schloß. Die Liebe der Fürstin Jud Altoviti, der Tochter des Herzogs, darf er nicht annehm weil er Margherita noch immer liebt. — Nachdem er Florenz das Pisanohaus verlassen gefunden hat, sucht Masaccio und Pulcheria, die wegen der Gläubiger a

Florenz geflohen sind, in Rom. Der sterbende Meister erkennt ihn nicht mehr. Die Mönche des Klosters San Clemente gewähren dem Künstler die letzte Ruhestätte. Auf dem Wege mit der Leiche dorthin trifft Antonio Margherita zum erstenmal wieder. Durch Antonios Bild hat Bernardino seine Verlobung mit ihr gelöst. Sie ist die Geliebte des Bandenführers Cesare Braccio geworden. Nach der Begegnung mit Antonio verläßt sie ihn und folgt Pulcheria nach Florenz. — Antonio zieht auf Pulcherias Rat nach Ariccia und nimmt seines Vaters Handwerk wieder auf. Eines Tages erscheint Margherita bei ihm und übermittelt die letzten Grüße Pulcherias. Die alte Liebe erwacht wieder in beiden, und mit ihrem Wiederfinden schließt die Erzählung.

Antonio ist diejenige Gestalt aus den Werken Marie von Ebners, deren Lebenstragik den Forderungen eines Verlaufes „in der Mitte zwischen starrer Notwendigkeit und blödem Zufall am meisten entspricht.“[1]) Er ist einer der wenigen Charaktere, die die Zwiespältigkeit in sich tragen und dadurch sich selbst den Boden der Tragik bereiten. Er geht schon mit dem grausamen Spott des Vaters: „Ein Halber, der sich ein Ganzer dünkt“, ins Leben. Neben seinem Fleiße steht die kecke Genialität Filippo Lippis, die in einem Zuge mehr schafft, als Antonio in tagelangem Mühen zu erreichen vermag, weil das Künstlertum in ihm fehlt. Als Margherita kommt, belebt sich seine Fähigkeit durch die Anregung seiner Sinne. Die Marktszene gelingt ihm, und danach folgt, nach Margheritas Untreue, die Diana, die seinen Ruhm begründet. Wenn sich Antonio bisher in innern Zweifeln verzehrte, so dürfen jetzt diese Zweifel verstummen, denn er hat in seinem Triptychon ein Meisterwerk geliefert. Es zeigt Margherita am Morgen, Mittag und Abend ihrer Schönheit: Am Morgen in Kindesunschuld, wie sie einen Pfeil zagend und

[1]) Elster, a. a. O., S. 311.

schüchtern auf die Sehne des goldenen Bogens legt; a
Mittag, wie der Köcher schon halb geleert ist, sie, ein
Siegerin, die Hundert trifft und tötet, ehe sie einen b
glückt; und das dritte Bild, wo das „heilige Licht de
Schönheit“ bis auf den letzten Schimmer getötet ist. S
hat ihrem Köcher den letzten Pfeil entnommen — er is
stumpf. Alle drei Bilder „ein Farbenbacchanal“, ei
Kunstwerk, wie Florenz noch keines sah. — Der gezahlt
Preis ist unermeßlich, der Ruhm Antonios begründet. Ab
zugleich setzt die Gegenmacht ein. Er kämpft gegen d
Natur selbst; er will sie sich zum Gehorsam zwingen. S
aber beweist ihm, daß er kein Anrecht auf dauernde
Glück habe, indem sie ihn ganz verläßt. — Im Grund
der Seele Antonios lauert die Angst, wieder in Aricc
das Handwerk betreiben zu müssen, und dem alten Mann
dort demütig zu zeigen; Du hattest recht, ich blieb n
ein Halber. Immer scharfer wird der Konflikt zwische
Wollen und Können. War bis jetzt die Gegenmacht re
innerlicher Natur: Die mangelnde Fähigkeit des Arbeite
und die Wirkung vom Fluche des Vaters, so tritt jetzt a
zweite Gegenmacht die Außenwelt hinzu. Der Herzo
mahnt nicht, aber seine Güte drückt den Künstler; d
junge Herzog höhnt; die Fürstin Altoviti bittet — er ab
kann nicht. Der tragische Kampf in seinem Innern wi
so übermächtig, daß er ihn in Wahnsinn führt: er verdir
sein Bild, und als er zur Erkenntnis seiner Tat komm
verbrennt er es. Die Kunst hat sich an dem Talent g
rächt, das ein Genie zu sein glaubte und die Grenz
seines Könnens überschreiten wollte.

Antonio ist innerlich vollständig vernichtet; do
wirkt die Gegenmacht noch weiter. Die äußere Not tr
jetzt an ihn heran. In Rom ernährt er sich einige Z
mit dem Malen von Bannern und Wirtshausschildern. D
Maler der Diana malt einen Hirsch in Weiß für die
und einen Löwenkopf in Rot für die 13. Region. Gebeu
von Masaccios Tod kehrt er nach Ariccia zurück. D

Schicksal hat seine Träume von Künstlerruhm und Künstlerglück zerstört. Als Geselle arbeitet Antonio Veneschi in seines Vaters Werkstatt. Körperlich und geistig ist er im Kampfe unterlegen; so trotzig er ihn aufgenommen hat, so gebeugt und resigniert sehen wir ihn am Ende des Kampfes.

Die tragische Handlung ist in der Zeichnung Antonios sehr straff durchgeführt. Sie wird vorbereitet sowohl im Leser als auch in Antonio selbst durch Andeutungen einer fehlenden künstlerischen Kraft in Antonio. Zur tragischen Vorbereitung gehört auch noch die Margherita-Handlung bis zu Margheritas Verlobung mit Bernardino. Die Tragik selbst beginnt mit dem Bilde der Diana, das die Ursache der Ueberschätzung Antonios durch die Umwelt wird und ihn daher, als er die Grenzen seiner Kraft fühlt, in innern Kampf führt. Das tragische Verderben setzt mit dem Verbrennen des Bildes und Antonios Entfernung von Setalla ein. Von da ab sehen wir nur noch den Abstieg in seinem Leben, bis er wieder am Ausgangspunkte seiner Laufbahn angelangt ist: Der Werkstatt in Ariccia, aber ohne die Kraft von einst.

War der alte Meister ein Typus des Tragischen der ganz schuldfreien und Andreas Muth des der schuldfreien von eingeschränkter Art, so begründet die Dichterin Antonios Leiden durch künstlerische und sittliche Schuld, und erweitert damit die Darstellung der von ihr gegebenen Künstler wieder um einen Zug. Damit wendet sie sich zugleich viel mehr dem menschlichen Teile im Künstler zu, als sie es in den beiden ersten Novellen getan hat. — Die erste Schuld begeht Antonio dadurch, daß er die Kunst entwürdigt. Um Geld für Geschenke an Margherita zu erhaten, malt er für einen Händler und für eine verrufene Schenke obszöne Bilder. Damit aber sündigt er aufs schwerste. Man muß Marie von Ebners Kunstauffassung kennen, um zu begreifen, welch schwere Schuld sie Antonio damit begehen lassen will. „Das Höchste, was ein Mensch sein

kann,“[1]) ist der Künstler. Der höchste Maßstab ist in der Kunst der einzig berechtigte; denn die Kunst ist die „zeitliche Offenbarung des Ewigschönen und Ewigguten.“[2]) Der rechte Künstler arbeitet für die, die noch nicht geboren sind;[3]) wie dürfte er sich also vermessen, sich in einer Unwürdigkeit zu verewigen.

Es ist damit aber nicht gemeint, daß die Nachtseiten des Lebens verschwiegen werden müßten. Auch die Darstellung „eines edlen Zuges im Angesicht des Verworfnen, eines Blitzes des Geistes im Auge des Einfältigen“[4]) ist höchste Kunst. Aber eine Warnung steht vor diesem Gebiete der Kunst: „Ihr habt furchtbares zu zeichnen, zeichnet es denn mit furchtbarer Kraft und Deutlichkeit, aber auch mit dem tiefinnerlichen Schauder, den euer Schüler . . . bebend mitempfindet. Nur nicht mit dem eklen, im Häßlichen wühlenden Behagen, das sich auf jenen überträgt.[5])

Doch es gibt eine Stütze, die dem Künstler sichern Halt verleiht: das Gewissen. Der alte Meister in „Verschollen“ geht aus der Welt, weil er in der Kunst nicht mehr das Höchste leisten kann. Andreas Muth verzweifelt, weil seine Werke ihn selbst nicht mehr befriedigen. Die „moralische Kraft“ des Künstlers, „das Talent zum Talent, sein Halt sein Auge“[6]): Das künstlerische Gewissen, muß Richter des Künstlers sein — und Antonio hat diesen Richter nicht gehört.

Margherita wird zum zweiten Male ohne ihren Willen zur Ursache einer schweren Schuld Antonios. Aus eifersüchtiger Liebe läßt er die sterbende Mutter vergeblich nach ihm rufen und lädt den Fluch des Vaters auf sich. Dadurch nimmt er zu der Schuld als Künstler eine sittliche Schuld

[1]) W. X. S. 110.
[2]) Erzählungen. S. 55.
[3]) Erzählungen. S. 55.
[4]) W. I. S. 136.
[5]) W. III. S. 127.
[6]) W. I. S. 69.

auf sich. Und noch einmal verfehlt er sich als Künstler aufs schwerste, indem er der Kunst nicht entsagt, nachdem er eingesehen hat, daß er nichts mehr erreichen kann. Sein künstlerisches Gewissen mahnt und drängt ihn: Halt an, Du wirst doch nichts mehr leisten! Aber er erstickt es und wiegt sich in dem Glauben an sein ehedem bewiesenes Talent ein. Der berühmte Maler Gentile da Fabriano rät ihm von der Kunst ab: „Ihr habt als Künstler vollbracht, was Ihr nie mehr übertreffen, vermutlich nie mehr erreichen werdet. — Werft Eure Pinsel in die Ecke und vollbringt Eure nächsten Taten mit dem Schwerte.“ [1]) Antonio aber legt es ihm als Neid aus. Tragisch wird seine Schuld dadurch, daß er zu jung, zu ehrgeizig ist, zu lebenskräftig, um schon zu entsagen. Die Sonne des Ruhmes hat ihn zu heiß umstrahlt, als daß er sie entbehren könnte.

Er erleidet seine Strafe auf demselben Gebiete, auf dem er schuldig geworden ist. Er erstrebt den Ruhm — das Schicksal schlägt ihn mit Wahnsinn, nnd er vernichtet selbst das einzige Zeugnis, das seinen Ruhm begründet hat und erhalten könnte. Die erste Verfehlung gegen sein künstlerisches Gewissen wird dadurch gerächt, daß er seine Kunst dem niedrigsten Zweige, der Bannermalerei, zuwenden muß, um sein Leben fristen zu können.

Neben seiner Schuld als Künstler tritt die sittliche Schuld stellenweise zurück. Dennoch ist sie das Bestimmende in seinem Schicksalsverlaufe. Daß er sich von Ariccia fortbegibt, ist keine Schuld, wenn er auch den Hohn des Vaters dafür mitnimmt. Wir haben gesehen, wie er zwei Nächte gewandert ist, um in Rom Masaccios Hl. Katharina sehen zu können, haben gesehen, wie seine Töpfe und Krüge Bewunderung erregen, ja, wie Masaccio selbst ihn zu sich holt. Außerdem haben wir das Gefühl, daß der Vater ihm als beschränkter Handwerker und ohne Liebe gegenübersteht, daß er die Maler haßt, weil einer

[1]) W. X. S. 157.

von ihnen sein Weib verführte. Aber daß Antonio die Mutter in der Todesstunde nicht erhört, ist eine schwere sittliche Schuld und rächt sich sogleich. Durch das Bewußtsein dieser Schuld wird Antonio Margherita gegenüber reizbar; sie straft ihn mit ihrer Untreue. Aus dem Schmerze über sie wird sein bestes Werk geboren. Es bringt ihm Ruhm. Diesen Ruhm will er auf alle Fälle aufrecht erhalten, denn — und hier geht der Faden wieder auf die sittliche Schuld zurück — der Fluch des Vaters ängstigt ihn. So bewegen sich Schuld und Strafe auf einer Kreislinie.

Daß Antonio Margheritas wegen die Liebe zur Mutter zurücksetzte, rächt sich nicht nur durch Margheritas Untreue, sondern auch dadurch, daß er Judiths Liebe nicht annehmen darf, obwohl er nicht weiß, ob Margherita ihn noch liebt.

So wird dem sittlichen Gefühle, das Vergeltung für jede Schuld fordert, Genüge getan. Das Kontrastgefühl aber dauert fort. Die Nebengefühle des Tragischen sind in der Antoniohandlung sehr stark hervorgetreten: Sympathie für den Jüngling wegen seiner Schönheit und wegen seines Unglückes in der Liebe zu Margherita, tragisches Mitleid deswegen, weil er die Liebe Judiths nicht annehmen darf wegen einer andern Liebe, von der er nicht weiß, ob sie erwidert wird, endlich auch die Zuneigung, die wir für jeden unglücklichen Menschen empfinden. Durch diese Gefühle wird das Kontrastgefühl zwischen der Tücke der Welt, die ihn in Schuld und Unglück stürzt, und dem Los, das wir einem so schönen und begabten Menschen wie Antonio wünschen, bedeutend verschärft. Die Auflösung dieses Kontrastgefühles ist zu gering. Antonio ist zur Resignation noch zu jung. Es kommt uns fast unmöglich vor, daß er den ganzen Rest seines Lebens wieder Schüsseln formen soll. Es fehlt das kräftige Herausarbeiten seiner Fähigkeit zum Kunsthandwerk. Eine Andeutung ist zwar da: Die Bewunderung, die Margherita seinen neugeformten

Schüsseln zollt. Aber der Zug ist nach den gewaltigen Ereignissen zu zart und zu dünn, und so bleibt ein Unbefriedigtsein und eine gewisse Furcht zurück. Immerhin muß auch diese Erzählung durch diese Andeutung einer Besserung in der Zukunft zu den Darstellungen der Tragik von befreiender Art gezählt werden.

Masaccio.

Neben Antonio als dem Hauptthelden steht in „Agave“ Masaccio als Träger einer Nebenhandlung. Im Streben nach Vollendung des Künstlertums steht er Antonio gleich. Aber Masaccio strebt nicht der Ehre und des Ruhmes wegen. Er übt die Kunst um ihrer selbst willen, aus Verantwortungsgefühl, weil er glaubt, mit dem Pfunde, das ihm gegeben ist, wuchern zu müssen. „Wenn ich nicht so elend gezimmert wäre, wenn ich auf ein langes Leben zu rechnen hätte . . . könnte ich behaglich schreiten. — Aber so heißt es: Rastlos vorwärts stürmen . . , die Kunst ist schwer — das Ziel ist so fern!“ (S. 35.) Er fühlt sich selbst dann noch getrieben, rastlos weiterzuarbeiten, als er den Ruhm zwar gewonnen hat, aber immer noch nicht überzeugt ist, daß er sein Ziel erreicht habe. So weist er nur die negativen Seiten des Selbstgefühls auf. Die Tragik in seinem Leben wird auch nicht durch diese Eigenschaften heraufbeschworen, sondern durch die zustarke Steigerung, die in seinem Mitgefühle eintritt. Seine Verwandten saugen ihn aus, und seine Schuldner bezahlen ihn nicht; dagegen wird er selbst von den Gläubigern bedrängt. Kaum darf er sich Ruhe gönnen und ist doch anspruchslos bis zum Aeußersten. Die zu weit getriebene Güte bringt ihn in Konflikt mit dem Leben. Durch die gezwungene Rastlosigkeit zerstört er seine Gesundheit und wird die Schuld seiner eigenen und Pulcherias Verarmung. Es berührt uns wie eine Ironie des Schicksals, daß gerade im Augenblick seines Todes, wo es zu spät ist, die Hilfe kommt.

Neben dieser sinnfälligen Tragik besteht in seinem

Leben noch eine zweite, die nur mit ganz zarten Züge angedeutet ist, die für Masaccio aber viel tiefer geht al die Not. Es ist seine Liebe zu Margherita.[1]) Er sieh wie beim ersten Blick zwischen Antonio und Margherit die Liebe aufflammt und fühlt dabei zum erstenmal, daß er selbst liebt. Zum erstenmal kommt es ihm aber auc zum Bewußtsein, daß er häßlich ist und Antonio schön Was nützt ihm sein Künstlertum — damit erzwingt e sich keine Liebe. Unwillkürlich denkt man an Cyrano bittere Klage: „Molière a du génie et Christian était beau."[2] Er mag sie beide im Leben vorwärtsbringen, so wie Cyran den Christian — für ihn selbst ist die Dunkelheit vor de geliebten Frau genug. Nichts bleibt ihm als die Einsicht „Hinunter mit dem kaum entflammten Wunsch, ertöte ersticke, rotte ihn aus, Masaccio!" Nie hat ihm da „Masaccio" so einleuchtend geklungen. Nie wieder ist di Rede von seiner Liebe zu Margherita; daß sie aber be stehen bleibt, erfahren wir durch Teresina (S. 173.) E hat sich durch seine Sorge um sie, als sie entführt worde war, verraten. — Das Schicksal selbst ist also der Zer störer seiner Liebe und die Ursache seiner Tagik.

Will man eine Schuld in Masaccios Leben hinein bringen, so müßte es die der zuweit getriebenen Güte sein aber seine Liebestragik wäre damit noch nicht getroffen — denn was kann er für sein Aeußeres! In seinem Lebe zeigt sich so recht das blinde Walten des Schicksals, vo dem Herzensgüte und Tugend nichts gelten, das sein Gaben austeilt, wem und wann es will, unbekümmert, o es, wie bei Masaccio, zu spät ist. Dennoch geht vo Masaccio die stärkste und erhebendste, ja die einzig e hebende Wirkung in „Agave" aus. Sein Tod ist ei Triumph der Güte. Seine letzten Bilder werden vo Pietro Peruzzi, einem Gönner, mit Gold aufgewogen, un

[1]) W. X. S. 65.
[2]) Rostand: Cyrano de Bergerac V, 6.

da er für Masaccio nichts mehr tun kann, so sorgt er für Pulcheria.

Judith. Hoffnungslose Tragik zeigt sich in der Trägerin einer Episode: Judith Altoviti. Auch hier können wir, wie bei Masaccio, von einer Notwendigkeit des tragischen Schicksales sprechen. Der Kauf des Bildes durch ihren Vater und die Uebersiedlung Antonios nach Setalla, die daran anschließt, führt sie mit Antonio zusammen. Das Schicksal erweckt in ihr die Liebe zu ihm. Die Frau von königlichem Wesen und Wert ist bereit, für Antonio alles zu opfern. Doch sie muß unverschuldet das herbste Leid erfahren: heiß zu lieben und doch den Weg zum Glücke verschlossen zu finden, weil sie die Wahrheit über die Liebe stellt. – Die Gestalt Judiths wächst ins Erhabene, wenn wir bedenken, wie groß die Schicksalsgefühle sind, die in ihr zerstört werden, und wie schwer ihr das Entsagen fallen muß. Ein Weiterleben ist für sie danach unmöglich.

Margherita. Wie Masaccio das Gegenstück zu Antonio ist, so ist es Judith zu Margherita. Sie ist eine in den Zeichnungen Marie von Ebners einzig dastehende Gestalt. In ihrer naiven Sicherheit, die sich in jeder Lage zurecht findet, in ihrer vollständigen Ursprünglichkeit ist sie eine Art Naturkind. Sie handelt sprunghaft, keinem andern Gesetze als ihren Launen gehorchend, manchmal instinktmäßig. Die Bewunderung ihrer übergroßen Schönheit macht sie glücklich; sie kann sie nicht entbehren. Schmerz und Trauer sind ihr unbequem. — Ich möchte sie zu den untersittlichen Naturen rechnen, d. h. zu jenen, die diesseits von Gut und Böse stehen, die so aus ihrer Ursprünglichkeit heraus handeln, daß selbst da, wo sie fehlen, im Zuschauer kaum das Gefühl einer Schuld entsteht.

Margherita hat nicht das geringste Verständnis für die

Gewissensbisse Antonios. Sie trauert nur, daß Antonio ge
rade vor dem Fest, auf dem sie als Königin der Schönhei
thronen will, zu seiner sterbenden Mutter fort muß. Da
er ihretwegen bleibt, rührt sie; aber dann verlangt sie so
gleich wieder Heiterkeit von ihm und erklärt auf seine Vor
würfe, daß sie um eine alte Frau, die sie ihr Lebtag nich
gesehen hat, nicht ewig trauern könne. Als er finster un
trüb ist, und durch den Gedanken an die nichterfüllt
Sohnespflicht und den Fluch des Vaters bedrückt wird, d
hat sie kein Verständnis für seinen Seelenzustand, und e
fällt ihr nicht ein, daß es etwas anders sein könne, als di
Eifersucht, die ihr so lästig ist. Ungeachtet Antonios Opfe
für sie verläßt sie ihn und verlobt sich mit Bernardino
Manchmal sehnt sie sich mit Tränen nach Antonio zurück
ein paar Stunden später folgt sie dann wieder neugieri
und vergnügt den Zurüstungen zu ihrer Hochzeit. Da
Gefühl dieser Untersittlichkeit wird m. A. n. am meiste
durch die Art erregt, die sie bei der Erzählung ihre
Lebensschicksale zeigt.

Tragisch wird der Charakter Margheritas dadurch
daß sie bei keinem ihrer Liebhaber das Glück findet, nac
dem sie sich sehnt. Der Gedanke an Antonio, desse
Liebe sie endlich, an der der beiden andern gemessen
erkennt, verfolgt sie und läßt sie nicht zur Ruhe kommen
Sie sühnt, indem sie den Reichtum von sich wirft und da
ärmliche Leben bei Pulcheria wieder aufnimmt.

In der Margherita-Handlung ist dem Zufalle zweima
eine wichtige Rolle eingeräumt.

Durch Zufall hat Cesare Braccio eine große Aehnlich
keit mit Antonio. Margherita verwechselt daher die beide
glaubt Antonio vor sich zu haben, erregt durch ihre Arm
bewegung die Aufmerksamkeit Braccios und wird von ih
entführt.

Das zweite Mal fügt es der Zufall, daß die Karos
mit Braccio und Margherita über dieselbe Landstraß

fährt, auf der Pulcheria und Antonio gerade den Leichnam Masaccios begleiten.

Beide Zufälle sind unwahrscheinlich und stehen mit der Handlung nicht in organischem Zusammenhang. Auch sind sie zur Fortführung der Handlung nicht notwendig, und es ist daher ein Mißgriff der Dichterin, sie einzuführen. — Braccio, der „nimmt, was er will", würde Margherita, wenn sie ihm gefiel, auch ohne ihre durch die Verwechslung verursachte Armbewegung geraubt haben. Und wenn es Margherita später gelingt, Antonio und Pulcheria in der Kapelle zu treffen, warum kann das denn nicht schon früher geschehen und ohne das Zusammentreffen auf der Landstraße? So fragen wir uns: Wie kommt überhaupt dieser elegante Wagen auf die Landstraße weit vor der Stadt? Warum muß zufällig der Pöbelhaufen auf der Landstraße auftauchen? Warum muß zufällig eins der geschleuderten Geldstücke gegen die Bahre Masaccios fallen, Antonio zum Fluche reizen, sodaß Margherita seine Stimme hört und ihn erkennt? — Die Gruppierung der Ereignisse ist etwas gewaltsam und befriedigt daher nicht den Wunsch nach organischem Zusammenhange innerhalb der Handlung.

Betrachten wir rückblickend die „Agave", so bleibt ein recht zwiespältiger Eindruck in uns zurück. Bunt, bewegt und vielgestaltig, wie das Leben des Landes, in dem die Erzählung sich abspielt, ist die Handlung gestaltet. Das Symbol der Agave ist in Antonio erfüllt. Eben, glatt und zierlich, so wie Pulcherias Katzen, gleitet die Handlung dahin. Es ist alles ein schöner sanfter Fluß mit blauendem Spiegel, indem sich Himmel und Berghänge malen. Manchmal tut sich auch ein Fenster eines Hauses am Uferrande auf, und man sieht im Spiegel das streng behütete Innere eines Hauses, eines Lebens. Aber, um beim Bilde des Flusses zu bleiben, warum gibt es nicht ein einziges Mal Hochwasser? Warum nicht ein einziges Mal Ueberflutung mit Not, Angstrufen und Untergang? Judith ist die ein-

zige, die konsequent ist und den Tod wählt. Warum bleibt Antonio resigniert am Leben? Fürchtet sich die Dichterin einen Sohn des katholischen Landes Selbstmord begehen zu lassen? Das ist kaum anzunehmen, denn Judith betritt diesen Weg. Ist es nicht jammervoll, daß Antonio mit diesem schwachen Hoffnungsfünkchen: dermaleinst ein tüchtiger Kunsthandwerker zu werden, leben bleibt, und daß die Pantherkatze Margherita, nachdem ihre Goldschühchen zerrissen sind, brave Hausfrau wird und ein Leben voll ehrbarer Ruhe neben Antonio führen wird? vom Künstlertum ausgehend auf ein solides Bürgertum zu kommen, das ist unmöglich, und man hat das Gefühl: schade um die schönen Zeichnungen des inneren Konfliktes, die geradezu hervorragende Ansätze zur tragischen Not enthalten. Die Dichterin hat Mitleid mit ihrem schönen Helden und sieht ihn gern, nachdem er den Göttern und der Kunst den Tribut der Menschlichkeit gezahlt hat, im Hafen des Glückes landen. Doch die Wirkung der Handlung wird durch diese Abwendung vom Tragischen sehr beeinträchtigt, und mit leisem Bedauern scheidet der Leser von ihr.

V. Die Tragik des Kindes in den Erzählungen der Marie von Ebner-Eschenbach.

Eine zweite Gruppe der Erzählungen von Marie von Ebner bildet sich um das Kind.

Marie von Ebner führt uns in ihren Werken eine große Anzahl von Kindern vor, arme und reiche, wohlgeborgene und verstoßene, naive und altkluge, stumpfe und lebhafte. Neben der verwöhnten „armen Kleinen" und Pia im „Fink" die Armenhauskinder Franzko und Milenka im „Verbot"; neben der wilden Clary in der „Ersten Beichte" die sanfte Marie in der „Unverstandenen auf dem Dorfe"; neben Rudosch im „Säger" und den leichtsinnigen Edinek in „Unverbesserlich" den kleinen

ernsthaften Freund des Rittmeisters Brand; neben dem rohen Pavel im „Gemeindekind“ und dem Tierquäler Provi Kirchhof in der „Spitzin“ die zarte Milada im „Gemeindekind.“ Eine ganze Schar dieser jungen so verschieden gearteten Seelen sehen wir in „Glaubenslos?“ „Vorherrschend war der Ausdruck harmloser und schläfriger Albernheit. — Andere wieder blickten treuherzig klug und frei in die Welt, und noch andere mit Energie und einem fast drolligen Selbstgefühl. . . Es kam auch unüberwindliche Verstocktheit vor, und diese Eigenschaft offenbarte sich in gleichem Maße bei Knaben wie bei Mädchen.“ [1])

Marie von Ebner glaubt an die Fortentwicklung der ererbten Anlage im Kinde. Das kleine Röschen in „Božena“ bleibt die liebe, frische Menschenknospe zwischen der spießigen Stiefmutter und der mit 10 Jahren schon altjungfernhaften Regel. Edinek ist und bleibt ein leichtsinniger Vogel trotz Monikas sorgfältiger Erziehung. Lore auch im „Schädlichen“ und Anka im „Kleinen Roman“ werden trotz der sie umgebenden Sorgfalt und Liebe „das Schädliche“, das Ehrfurcht- und Rücksichtslose, kalt berechnende Egoisten in ihrer frühesten Jugend. Das Gemeindekind Pavel wird trotz der Vernachlässigung und Unterdrückung, die es von den Menschen erfährt, ein guter Mensch, weil die Keime des Guten und Freien von seiner Mutter her in ihm liegen.

Daß Marie von Ebner die Kinder so oft und so gern behandelt, liegt zunächst in ihrer Natur als Frau, dann aber auch in der Wichtigkeit, die sie dem Erziehungsproblem beimißt. „Zu welchen Hoffnungen, zu welchen Befürchtungen berechtigt ihr! Wie viel Gutes, wie viel Böses wird von euch hinansgetragen werden in die Welt!“ [2]) Die Landbevölkerung und die Stadtbevölkerung, das sind die beiden Quellen, die sich zu dem großen Meer: Die

[1]) W. IX. S. 166.
[2]) W. IX. S. 167.

menschliche Gesellschaft vereinigen. Und diese Quelle dort, wo sie beginnen: im Kinde, fassen und rein e halten, das ist die Lebensaufgabe des Erziehers. De Priester Leo in „Glaubenslos?“ rettet an ihr sein Leben

Nur einmal zeichnet Marie von Ebner in einer Kindesschicksal erschöpfende Tragik, im „Vorzugsschüler“ Das Schicksal Franzkos im „Verbot“[1]) gehört in da Gebiet des Kläglichen, das Provi Kirchhofs in der „Spitzin“ in das des Rührenden. Ansätze zum Traurigen finde wir an zwei Stellen, wo das Gefühl des Mangels der Kinde zum Bewußtsein kommt: in Pia im „Fink“[3]), a sie den geretteten Vogel seiner Mutter zufliegen sieh „Wie einem da ist, wußte sie schon lange nicht mehr. . Sie war damals so klein gewesen . . . aber herrlich mu es sein für einen Vogel und — für ein Kind.“[4]) Der kleine Reserl will die Lori vom Maurer durchaus helfen, „we sie gar so arm ist.“ Da will das Kind vor Scham ve gehen, „sie fing an, ihr Elend einzusehen.“[5])

Tieftraurig ist das Schicksal Miladas im „Gemeind kind“,[6]) die, um die Sünden der Eltern abzubüßen, ihr Jugend in Selbstquälerei vernichtet, und der daneben vo den Klosterschwestern doch die harte körperliche Arbe nicht erlassen wird.

So bleiben für die Frage nach dem Tragischen nu „Der Vorzugsschüler“[7]) und „Das Gemeindekind“,[6]) d

Das Gemeindekind.

eine ein Held des Leidens, der andre trotz seiner Jugen voll Willen und Kraft. Man möchte dem „Gemeindekind das allein den Ruhm der Ebner begründen könnte, a

[1]) W. VIII. S. 259 ff.
[2]) W. IX. S. 223 ff.
[3]) W. VIII. S. 285 ff.
[4]) W. VIII. S. 294.
[5]) W. IX. S. 166.
[6]) W. V.
[7]) W. VIII. S. 301.

Wahrspruch ihren Aphorismus voranschicken: „An das Gute glauben nur die Wenigen, die es üben.“ [1])

Der tragische Held ist Pavel Holub, der in zehn Jahren alles Leid, alle Ungerechtigkeit der Menschen an sich erfährt, sich in Schuld verstrickt, in Leid gerät, im Kampf sich selbst besiegt und endlich zu einer angesehenen Stellung kommt.

Die Handlung spielt in dem böhmischen Dorfe Soleschau. Es ist die Zeit des Uebergangs von der Patrimonialherrschaft zum freien Bauerntum; die Gutsherrschaft hat zwar noch das höchste Ansehen, aber die Verwaltung der Gemeinde liegt schon in den Händen der Bauern selbst. Die Personen sind Pavel Holub, seine Schwester Milada, seine Eltern, die Baronin, der Lehrer Habrecht, die Familie des Hirten Virgil, die Bauern.

Wegen Kirchenraubs und Mordes des Pfarrers ist der alte Holub zum Tode durch den Strang verurteilt worden und sein Weib, das vor Gericht die Schuld mit auf sich nahm, zu zehn Jahren schweren Kerkers. Während sich die Baronin der zehnjährigen Milada annimmt, wird der vierzehnjährige Pavel der Erziehung der Gemeinde übergeben, die ihn der Familie des Hirten zuweist. Hier lernt er das Laster von Grund auf kennen. Der Mann trinkt; die Frau bereitet dunkle Medizinen, und die Tochter fängt sich den reichsten Burschen des Dorfes ein. Ihr vor allem folgt Pavel wie ein Hund. Sie stiehlt ihm die Schuhe, die ihm der Lehrer geschenkt hat; das Geld, das er verdient, vertrinkt der Hirt; das Weib benutzt ihn zu heimlichen Botengängen. Und trotzdem haben wir von Anfang an das Gefühl, daß der Kern dieses Kindes rein und gut ist. Wir sehen seine grenzenlose Liebe zu Milada, seine Sehnsucht nach ihr, als er die erste Nacht allein in der Hütte friert, seine tollen Pläne, sie zu befreien. Zum erstenmal sehen wir, daß er sich der Schande seiner Eltern bewußt

[1]) W. I. S. 15.

ist; aber er vergräbt sich nicht in dieses Gefühl hinei
sondern faßt sogleich den Entschluß, mit Milada wegz
gehen und ein neues Leben dort zu beginnen, wo niemar
ihn und die Seinen kennt. Der Plan wird ausgeführ
sobald wie er gefaßt ist, mißglückt aber und trägt Pav
eine Strafe — und einen Freund ein, den Lehrer Habrech
Pavel entwickelt sich bald zu einer Dorfberühmtheit. E
stiehlt, lügt, ist stets der Anführer einer Schar von Häu
lerskindern bei Diebereien, und verspottet heimlich d
Bauern, die nicht einsehen, daß er sich verzehnfache
müßte, wenn er alle die Streiche, die man ihm nachsag
ausgeführt hätte. Doch er läßt sie bei ihrer Meinung
aus Ehrgefühl. Er weiß, daß man ihn für einen Ve
brecher ansieht, und weil er sich irgend ein Ansehen ve
schaffen will, so wählt er diesen Weg. Eine plötzlich
Wendung tritt in sein Leben durch einen Besuch b
Milada. Sie ist frommen Schwestern zur Erziehung übe
geben worden, und wird von ihnen in den Gedanken g
zwängt, daß sie ihr ganzes Leben der Sühne für d
Sünden der Eltern weihen müsse. Ihr verspricht Pav
die Diebereien aufzugeben und ein neues Leben zu beginne
Er will fortan arbeiten und sparen, um ein kleines Ha
zu bauen, in dem er und die Mutter wohnen werde
Pavels Leben ändert sich nicht mit einem Schlag. No
an demselben Abend prahlt er mit Miladas Geld und
hauptet, er habe es gestohlen. Auf der Flucht vor sein
Verfolgern rettet er sich in das Haus des Lehrers, u
Habrecht nimmt ihn willig auf. Das geträumte neue Leb
scheint beginnen zu können. Da tritt Vinska wieder
seinen Kreis und wie immer mit ihr das Unheil. Pa
hat dem Vater von Vinskas Geliebten ein Fläschchen v
der Virgilova gebracht, in dem Kamillengeist war. D
Mann wird, mit dem Fläschchen in der Hand, tot auf
funden, und selbstverständlich behaupten die Bauern,
sei Gift darin gewesen. Vinskas wegen, die ihren Gelieb
heiraten muß, bezichtigt sich Pavel des Giftmordes. D

Bezirksgericht spricht ihn zwar frei, nicht aber die Stimme des Volkes, „die entstellte Vox Dei.“ Schon ist es aber Pavel unangenehm, geschmäht zu werden. Mit aller Macht strebt er danach, Ansehen im Dorfe zu gewinnen und erweist sich dabei so voll Willenskraft und Zähigkeit, daß er in mehr als einer Beziehung als über seine Umgebung emporragend erscheint. Am Ende des Dorfes hat er sich ein Häuschen gebaut. Die Baronin schenkt ihm ein Feld dazu. Der Forstmeister erkennt seine Arbeit an; aber den Frieden mit der Gemeinde hat er noch nicht gefunden. Er rettet Vinskas Mann vor dem Zerdrücktwerden zwischen Lattenzaun und Lokomobile — die Folge ist, daß man von ihm den Ersatz des beschädigten Zaunes verlangt. Er bezahlt, aber dann rechnet er mit der Gemeinde ab. „Lumpenbagage“ nennt er sie und zählt ihr auf, was er ihr an Dank schuldig ist. Eine furchtbare Prügelei beginnt, in der Pavel Sieger bleibt. Von da ab läßt man ihn in Ruhe. Sein Freund Habrecht verläßt ihn, um in Amerika Mitglied und Apostel einer „ethischen Gesellschaft“ zu werden und so sein längst erhofftes Lebensziel zu finden.

Auch die Liebe tritt in Pavels Leben. Aber in dem Augenblick, in dem er sprechen will, trifft in der Hohn eines Arbeiters wegen seiner Mutter. Da verzichtet er auf das Liebesglück, denn er sagt sich: „Wie soll dann ich ein Weib nehmen, ich, dem's alle Tage geschehen kann, . . . daß er einen erschlagen muß, weil er sich nicht helfen kann?“ [1]) — Den größten Schmerz erfährt Pavel durch den Tod Miladas. Sie hat sich der Sünden der Eltern wegen zu Tode gemartert. Als Pavel von ihrem Totenbette nach Hause kommt, findet er die Mutter dort. Da erst erfährt er, welche Heldin sie war. Sie hat die Schuld auf sich genommen, weil der Mann sie ihr aufbürdete. Denn „die Frau hat am Altar geschworen, ihrem Manne untertänig zu sein und treu . . dafür wird er unserm Herrgott der-

[1]) W. V. S. 285.

einst Rechenschaft über sie ablegen müssen."[1]) Dam aber ist Pavel das edelste Gut gerettet: Der Glaube a seine Mutter. „Er umschlang sie und wußte, daß e jetzt seinen besten Reichtum . . . in seinen Armen hielt (S. 304). Mit ihr zusammen, das wußte er, würde er i der Zukunft bestehen.

Trotz seiner Jugend ist Pavel ein Held des Willens Er hat den Kampf gegen seine Gemeinde, gegen das Laste in der Hirtenfamilie und vor allem gegen sich selbst z führen, und der letzte Kampf ist der schwerste. Nicht ist in ihm passiv. Feigheit, Verzagtheit und Unterwürfig keit, alle negativen Seiten des Selbstgefühls, sind ihr fremd. Am stärksten sind die Willensgefühle ausgeprägt und sie werden immer stärker, je mehr sich sein Strebe nach Anerkennung und Ansehen steigert. — Die äußer Not, in der Pavel lebt, ist nicht das Tragische in seiner Dasein. Als Gegenmacht tritt sie erst da auf, wo sie ih hindert, innerlich frei zu werden und sich aus dem Laste zu erheben. Darin besteht die Tragik der Szene, wo e vor den Schwestern auf den Knien liegt und um Erlösun fleht. Er hat erkannt, daß ihn die Gegenmacht zu ve nichten droht: er hat kein Geld, um sich frei zu mache denn der Hirt vertrinkt es; wenn er etwas für sich nöt hat — keiner gibt es ihm. Er ist aufs Stehlen und Lüge angewiesen und damit, das fühlt er, hält ihn seine Gege macht in der Gewalt. Ein schlimmerer Feind ist ih jedoch das Bewußtsein, unter einer Schuld zu leiden, f die er nicht kann: Der Mordtat seines Vaters und d Zuchthausstrafe der Mutter. Aus all diesem will er si erlösen, und es ist wunderbar, wie ein Kind solche inne Klarheit und Kraft entwickelt. — Aber die Gegenmac verfolgt ihn weiter. Noch gibt es für ihn keine Erlösun Nur eine innere Stütze ist ihm fortan durch den Gedank an Milada gegeben. So erklärt sich auch das Merkwürdi

[1]) W. V. S. 303.

in Pavels Charakter, daß das Gute mit dem Bösen fortwährend abwechselt. Sie liegen absolut nicht im Streit miteinander; sie sind beide da, und beide gleich sprungbereit. In der Phase vor dem Besuch bei Milada tritt die dunkle Seite kräftiger hervor, weil Pavel es so will: er sieht in dieser Art des Handelns sich den andern überlegen. Er will sich Ansehen verschaffen und kann es nur auf diese Weise. Daher wird ihm auch die Umwandlung so schwer. Immer wieder packt ihn die Gegenmacht an dieser Seite; noch an demselben Abend wo er bei Milada war, rühmt er sich als Dieb. Dann aber nimmt ihn Habrecht unter seinen Schutz, und in ihm und Milada sehen wir nun zwei Mächte kraftvoll Pavels Kampf mit der Gegenmacht unterstützen. Schwer und erbittert ist der Kampf, denn die Gegenmacht taucht immer und immer wieder auf, und sie wählt zu ihrem Werkzeuge Vinska, der Pavels Sinne untertan sind. So stehen sich nun in ihm, ihm selbst unbewußt, das Sinnliche und das nach Erlösung ringende Geistige, Freie gegenüber. Das Sinnliche reißt ihn hin, daß er sich des Giftmordes anklagen will, weil Vinska ihm schmeichelt. Aber man könnte ebenso gut sagen, daß er damit eine heroische Tat vollbringt für das Weib, auf das er endgültig wegen eines andern verzichten muß, sich selbst einzusetzen. Von da ab aber ringt sich Pavel schrittweis durch. Der gute Kern in ihm löst sich endlich los. Sein Haus wird fertig, sein Land gedeiht, er ist angesehen im Dorfe. Da aber rafft sich die Gegenmacht noch einmal zu einem heimtückischen, zu dem grausamsten Schlag auf: sie raubt ihm Milada. Auf die Geschlechtsliebe hat er verzichten müssen und hat es verschmerzt; daß ihm die brüderliche Liebe nun versagt wird, das vernichtet ihn — der mit Liebe so karg Bedachte ist nun ganz arm. Aber in demselben Augenblick wird ihm die Mutterliebe geschenkt. Damit ist die Gegenmacht endgültig besiegt. — So führt der Weg seines Lebens durch Sumpf und Niederung zu reinen Höhen. Er besiegt seine

innere Zwiespältigkeit, und je mehr ihm das gelingt, de
mehr biegt sein Schicksalsverlauf vom Wege der Tra
ab, und wir erleben ein Tragisches der umbiegenden A

Es ist eine ganz eigenartige Wirkung, die das „
meindekind“ auf den Leser ausübt. Das Wort: Spannu
ist zu abgenutzt und hat einen zu starken Nebensinn
kommen, um hier am Platze zu sein. Und doch sind v
ersten Augenblicke der Beschreibung von Pavels Schick
an alle unsere Nerven gespannt, und es ist nicht ein
ziger Zug und eine einzige Person in dieser Erzählung,
nicht aufs engste mit dem Schicksal des Kindes verkni
wäre und nicht unsere Anteilnahme erregte. — Die Un
rechtigkeit der Baronin versetzt uns in Mißstimmu
Diese wird desto heftiger, je mehr der guten Anlagen
in dem Kinde kennen lernen und doch erkennen müs
daß es in seiner Umgebung nie zu einer innern Rein
kommen kann. Das Gefühl der Ungerechtigkeit wird du
zwei Umstände besonders verschärft: dadurch, daß
Tücke des Schicksals stets seine guten Absichten in
Augen der Menschen ins Gegenteil verkehrt, und dadu
daß man ihm die Schuld am Verbrechen seiner Eltern
zumißt. Immer mehr werden Mitleid und Unlust err
Auch äußere Mittel müssen jetzt dazu dienen. In demsel
Augenblicke, in dem der Lehrer ihm „den Jammer sei
Lebens“ vorwirft, gibt die Dichterin eine Schilderung se
Aeußern. Die Natur hat keine Schuld an seinem Ele
Sie hat ihn kräftig und gesund angelegt. Aber ihre
sichten werden zuschanden gemacht durch harte Ar
schlechte Nahrung, Verwahrlosung jeder Art: Das H
struppig, die Wangen eingefallen, die Backenknochen
tretend, die Gestalt mager und derb, der Rock voller Löc
die Füße mit Fetzen umwickelt, das Bild eines Kindes,
in seinem Leben selbst keine Schuld auf sich geladen
an dem sich aber die ganze Schuld der Eltern rächt. U
furchtbarer wirkt diese Tragik, als das Kind das Bew
sein seiner Lage hat. Der Höhepunkt wird erreicht in

Klosterszene, einer Anklageszene gegen das Schicksal und die Ungerechtigkeit der Menschen, wie sie sich in keinem Werke der Ebner in der gleichen Schärfe findet. „Was er vorbrachte, war nicht die Frucht langen Nachdenkens; die Erkenntnis seines ganzen Elends kam ihm zugleich mit der, daß es eine Rettung geben könne aus diesem Elend.“ [1]) Die Unlust löst sich und das Gefühl der kommenden Befreiung regt sich in uns, besonders als auch Milada für ihn bittet. Umso heftiger ist der Umschwung der Gefühle, als die Rettung versagt wird. Unendliche Frömmigkeit, unendliche Teilnahmslosigkeit blickt ihm aus den Zügen der Schwestern entgegen. Hier ist m. A. n. der Gipfel der Kindestragik erreicht: ein starkes gutes Wollen, ein Streben nach Reinheit, nach Erlösung zerbricht an der weltfremden Unbarmherzigkeit derer, deren Lebenszweck die Erhaltung der Reinheit ist; die Stätte, in der hundert ein Asyl gefunden haben, hat keinen Platz für eine kleine tapfere Seele, die dem Laster entfliehen möchte.

Dennoch beginnt mit dieser Szene schon die Abbiegung der Tragik. Das Bild Miladas wird der feste Stützpunkt seines Wollens zum Guten, und immer mehr erhebt er sich über seine Umgebung, bis er endlich in der Gewißheit der Unschuld seiner Mutter sogar den Tod Miladas verwindet. Eine klare und lichte Zukunft liegt vor ihm, und jubelnd fühlen wir, welche Kraft der Menschenseele innewohnt, daß sie sogar alle menschlichen Voraussetzungen zuschanden machen kann; daß das Kind eines Mörders und einer Zuchthäuslerin, der Pflegesohn einer Giftmischerin und eines Trinkers, der stete Begleiter einer Dirne sich dennoch, kraft seines Wollens, allen Gewalten zum Trotz sich emporarbeitet und ein guter Mensch wird.

Der Vorzugsschüler.

Das Widerspiel des „Gemeindekindes“ ist der „Vorzugsschüler.“ [2]) Es ist die Geschichte eines Stadtkindes,

[1]) W. V. S. 96.
[2]) W. VIII. S. 301 ff.

eines Wiener Schülers, der, um dem Ehrgeize seines Vat zu genügen, sich erst bis zur Entkräftung abarbeitet, u als er deshalb den Vorzugsplatz in der Schule nicht hält, in die Donau geht.

Wenn man heute von einem Schülerselbstmorde hö so denkt man meist an eine degenerierte Jugend, die infol eines unverstandenen Nietzsche ihr Uebermenschentu ausdehnen will, bei der weniger gebildeten Mitwelt wer oder gar kein Verständnis findet und weltschmerzlich da auf irgend eine Weise von der Bildfläche verschwind Auch solchen Schülertypus finden wir bei Marie von Ebn in Hagen Weißenburg,[1]) dem Sohne von Bertram Vog weids Freund, der sein Zimmer mit anstößigen Bilde behängt, seiner Cousine Liebesanträge macht, dauer Nietzsche zitiert, stets den geladenen Revolver auf sein Schreibtische liegen hat — und im übrigen beim Zuck bäcker mit 200 Gulden in Rechnung steht.

Bei Georg Pfanner wäre so etwas allerdings unm lich. Sein Vater, der Offizial Pfanner, will den Sohn allen den Ehren und Würden bringen, die er selbst ni erreicht hat Dazu gehört aber ein rastloses ununt brochenes Streben, das Georgs Leben völlig freudea macht. Spielzeug besitzt er nicht; denn sein Vater st auf dem Standpunkt, daß ihm, als phantasievollem Kin ein Scheit Holz als Schaukelpferd, und der in Zeitun papier gewickelte Stiefelknecht eine Puppe mit seide Kleidern bedeuten könne. Auf den Spaziergängen wird nur belehrt, kurz, nichts bleibt dem Kind von dem Rec der Jugend. Umso schärfer kommt ihm selbst seine Tra zum Bewußtsein, als seine Klassenkameraden alles haben, was ihm fehlt. Wenn er sich aber auch gegen Vater auflehnen möchte, so ist eine andre Macht da, ihm dies unmöglich macht: seine Mutter Ihr wird j Enttäuschung, die Pfanner an seinem Sohne erlebt, z

[1]) W. VIII. S. 152 ff.

Vorwurf gemacht, ihr wird die Schuld aufgebürdet, wenn er nicht genug gelernt hat. So muß Georg nicht nur geistig, sondern auch seelisch leiden. Dadurch werden seine Kräfte allmählich erschöpft, sein Wille zum Leben gebrochen. Umso tragischer ist sein Geschick, als gerade der Vater, der sein Schützer sein sollte, sein und der Mutter Peiniger ist, und wenn er mit seinen 14 Jahren schon die Idee des Erlösungstodes hegt, so beweist er damit, wie weit ihn schon der Druck des Vaters von der Kinderzeit entfernt hat.

Typisch wird die Tragik des Vorzugsschülers dadurch, daß er der Darsteller eines ganzen Kreises von Menschen ist: Der Kinder, deren Talent von den Eltern überschätzt wird, und die daher ihre Jugend einbüßen durch die innern Kämpfe, in die sie durch diese Ueberschätzung gestürzt werden.

In äußerst kurzer und durchsichtiger Form ist in dieser Erzählung der Verlauf der tragischen Handlung gegeben. Wir befinden uns von Anfang an in einer tragischen Atmosphäre: Das überanstrengte Kind, die gepeinigte Mutter und ihnen gegenüber, als Gegenmacht, der ehrgeizige und unbeugsame Vater lassen uns keinen guten Ausgang ahnen. Wir befinden uns in einem dauernden Zustande der Depression; denn wir sagen uns: dieses fleißige, liebenswürdige Kind wird vollständig mit Unrecht von der Gegenmacht, seinem Vater, unterdrückt. Im Leiden wächst dieses Kind zu einer solchen Größe, daß es das Leben, an dem es hängt, abwirft, um seine Eltern von dem Schmerz, den es ihnen durch den nicht erfüllten Ehrgeiz bereitet, zu befreien.

Auch hier läßt uns die Dichterin nicht in der Depression zurück. Das Gefühl, daß der unbarmherzige Vater seine gerechte Strafe erleidet, daß ferner die Mutter sich an der bewiesenen Liebe trösten kann, und endlich der Gedanke an die Befreiung des Kindes mildern die niederdrückende Stimmung. Ja, der Tod Georgs befreit uns

selbst. Wir haben derartig mit ihm gelebt, daß wir sein Leiden mitgelitten haben. Wir sind alle selbst Kinde gewesen, haben vielleicht selbst unter dem Ehrgeiz de Eltern gelitten; so können wir uns vollständig in da leidende Kind hineinversetzen. Dadurch tritt unser Ic über die eigenen Schmerzen hinaus, betrachtet sich selbs und wird von Mitleid mit sich selbst erfüllt. Indem w uns aber selbst bedauern, trösten wir uns schon. Au diese Weise ist das Mitleid der Hebel der Katharsis, de tragischen Entladung. Diese Art der Schmerzübertragun bezeichnet Volkelt als die formale.[1])

Ein ganz leiser Ton der Hoffnung klingt an in der Hinweise auf die innere Größe der Mutter.

Salomon.

In das Gebiet des Tieftraurigen gehört die Gesta des kleinen Händlers Salomon, der als Gegensatz z Georg gezeichnet wird. Er selbst hat den heißen Dran zum Studium und vermöchte auch leicht zu lernen; ab ihm sind durch seine Armut alle Wege dazu abgeschnitte Auch für ihn ist die Zukunft hoffnungslos.

VI. Die Tragik des Volkes bei Marie von Ebner-Eschenbach.

Durch die Tragik der erzwungenen Passivität füh eine Brücke vom „Vorzugsschüler" zu der Erzählung „D laßt die Hand küssen" und damit zu den Darstellunge der Tragik des Volkes überhaubt. Marie von Ebner i weit davon entfernt, eine so realistische Darstellung d Leiden des Volkes zu geben wie etwa Hauptmann in de „Webern." Aber es ist dieselbe hungernde und frieren Masse, nur ist bei Marie von Ebner die geistige und si liche Not mehr hervorgehoben.

Diese Tragik des Volkes findet sich bei ihr nicht i

[1]) Volkelt: a. a. O., S. 314.

Zusammenhange dargestellt, sondern stückweise in einzelnen ihrer Werke. Bei Maria Dornachs Einzug ins Schloß wird sie von der ganzen Dorfbewohnerschaft empfangen. Alle Blicke sind auf sie gewandt, dreist oder scheu, bewundernd und verzückt. „Ob jung, ob alt indessen, ob weiblich oder männlich, auf all diesen Gesichtern, die sich ihr zuwandten, las Maria den Ausdruck eines geheimnisvollen, eines ererbten Leids. Und in ihr erwachte der Gedanke: „Was dich da anruft mit stummer und unbewußter Klage, das ist die nach Erlösung ringende ewige Dienstbarkeit. Wir die Herren, sie die Knechte. Darbend an Leib und Seele verdienen sie — unser Brot. — — Ohne ihre harte Arbeit keine Ruhe für uns, kein Genuß, nicht Kunst, nicht Wissenschaft.““[1]) Aber das Ringen selbst ist nicht tragisch, denn es heißt: du sollst im Schweiße deines Angesichts dein Brot essen, und: du sollst der Obrigkeit untertan sein. Tragisch erst wird das Schicksal dieser Menschen, wenn die von Gott gesetzte Obrigkeit, ihrer göttlichen Mission und ihrer Verantwortung nicht eingedenk, ihre Macht freventlich ausnutzt. Wehrlos steht der Unterdrückte da, denn der, der ihn mißhandelt, ist zugleich sein Gerichtsherr. Schuldlos fällt Ilona[2]) ins Unglück. Einer schwachen Stunde ihres Herrn wegen verliert sie Ehre, Unschuld und Gewissensruhe. Auf den Höfen zittert man vor ihm; denn für eine Kleinigkeit werden die grausamsten Strafen verhängt und der Beweis der Schuldlosigkeit macht sie nicht rückgängig. Aber diese Zeit ist noch Gold gegen die zurückliegende. Da kostete es den Edelmann keinen Kreuzer, wenn er einen seiner Untertanen — und nur 15 polnische Gulden, wenn er den eines Nachbars erschlug.[3]) Umso tragischer ist die Lage, als kein Ausweg vorhanden ist. Die ganze Zeit müßte sich ändern, wenn das Los der Bauern anders werden sollte — und die Zeit ändert sich nicht. Im galizischen Aufstande,

[1]) W. VI. S. 52.
[2]) Der Erstgeborene. = Die unbesiegbare Macht. S. 9 ff.
[3]) Jakob Szela. W. II. S. 116.

als die Bauern sich an ihren Herren rächen, werden ihn viele Versprechungen gemacht: In bessern Tagen wurd auch einige davon erfüllt.[1])

Er laßt die Hand küssen.

Mitten in das Elend der Leibeigenschaft hinein füh die Erzählung „Er laßt die Hand küssen."[2]) Den Verke zwischen der Gutsherrin und den Bauern vermittelt d Kammerdiener Fritz, der die Antworten der Leute imm selbständig mit einem „Er laßt die Hand küssen" einleit Durch einen Befehl der Herrin wird Mischka vom Fe arbeiter zum Gartenarbeiter. Als sie den Gartenarbeite Branntwein spendiert, wird er, der Branntwein verabsche von den andern gezwungen, ihn zu trinken, weil er v der Gutsherrin kommt. Kurz darauf sieht die Baron Mischka mit einem jungen Mädchen und einem Kinde a Feldrain, die sie für seine Schwester und sein Brüderch hält. Als sie aber belehrt wird, daß es seine Gelieb und sein Kind ist, befiehlt sie die Trennung beider. Zu Geburtstagsfest der Gräfin wird Mischkas Geliebte wie zur Aushilfe bei der Bedienung der Gäste ins Schloß fohlen und so wieder mit Mischka zusammengeführt. D Gräfin überrascht beide und befiehlt nun die Entfernu des Mädchens auf ein entferntes Gut. Mischka will seiner Verzweiflung mit ihr gehen, aber sein Vater m handelt beide und zwingt sie, sich zu trennen. Von ab ist der nüchterne Mischka ein Branntweintrinker. Na Hause geht er nicht mehr, außer, wenn er seine Mutt an der er hängt, allein weiß. So trifft ihn eines Tag der Vater in der Hütte. Zum erstenmal greift Misch ihn an, als dieser die Mutter schlagen will und ble Sieger. Dann aber verschwindet er. Der Gräfin wird Bericht hinterbracht, Mischka sei fort, nachdem er sein Vater halbtot geschlagen habe. Wie sie die Verletzu

[1]) Jakob Szela. W. II. S. 140.
[2]) W. II. S. 375 ff.

des 6. Gebotes streng ahndet, so auch die des vierten. Sie befiehlt, Mischkas haftbar zu werden. Von seiner sterbenden Geliebten bringen sie ihn, der sich wie ein wildes Tier gewehrt hat, zurück. Unglücklicherweise hat die Gräfin schlechte Laune; ein Schäferspiel, das sie zu ihrem Geburtstag gedichtet hat, ist nicht fertig geworden, und ungeduldig gibt sie auf die Meldung, daß Mischka wieder da sei, den Befehl, ihm 50 Stockprügel zu verabreichen. Den Arzt, der um Aufschub der Strafe bittet, weist sie ab. Als die Gäste fort sind, kommt er nochmals mit Mischkas Mutter. Ihre Begnadigung kommt zu spät. Mischka ist der Mißhandlung erlegen. Erschütternd ist das Schlußwort der Szene: „Er laßt die Hand küssen, er ist schon tot."

Um einer Laune willen muß Mischka sein Leben lassen. Das ist durch die grellsten Farben gezeichnet. Dort Chloë auf einer mit Rosen bedeckten Moosbank mit dem Schäfer Myrtill — hier der wirkliche Landmensch, den man vom Sterbebett seiner Geliebten wegreißt. Man hört in diesem Stück förmlich ein Hohnlachen: Zurück zur Natur! Ihr Schäfer und Schäferinnen, die ihr die Natur so schwärmerisch liebt: wenn ihr doch nur einmal den Fuß ins Dorf setzen würdet, nur ein Mal zusähet, aus welchem Herzen dieses „Er laßt die Hand küssen" gesprochen ist! Doch nein, die gefühlvolle Dichterin weist den Sprecher zurück: „Verschonen Sie mich mit den häuslichen Angelegenheiten dieser Leute, Doktor!" — Durch diese Gegensätze kommt erst die volle Tragik von Mischkas Geschick zur Geltung. Er kämpft nicht gegen eine greifbare Gegenmacht, wiewohl sie sich in einer Person verkörpert. Ihm gegenüber steht die Tradition. Es ist ein förmliches Zertretenwerden eines Menschen, das nur dadurch möglich ist, daß die Gutsherrschaft durch die bestehende Ordnung Macht über Leben und Tod der Leibeigenen besitzt.

„Er laßt die Hand küssen" ist eine der wenigen Er-

zählungen Marie von Ebners, deren Tragik von vollständi
erschöpfender Art ist. Mißverständnisse, die entstellte
Berichte über seine Handlungen, sind die Ursache zu de
Entschlüssen der Gutsherrin. Der furchtbarste Zug de
Schicksals ist, daß die Gutsfrau aus Laune, aus Ungedul
das ius gladii ausübt, daß es gerade der erschöpfte Mischk
sein muß, den das längst nicht mehr ausgeübte Rech
trifft, und daß endlich die Begnadigung zu spät kommt

Eigenartig ist in dieser Erzählung die Behandlung de
Schuldfrage, insofern als die Schuld vom passiven unter
gehenden Helden genommen und auf die handelnde Gegen
macht gelegt wird. — Mischka hat eine Geliebte und ei
uneheliches Kind. Das ist Schuld im strengen Sinne de
bürgerlichen Sittlichkeit und des Kirchengebotes, und inso
fern hat die Gutsfrau ein Recht, sie zu trennen. Nich
aber ist es Schuld im Sinne der Menschlichkeit. Warun
gibt die Gräfin die beiden nicht zusammen? Warum er
möglicht sie es nicht, daß einem Bunde, dem schon ei
Kind entsprossen ist, nachträglich die kirchliche Weih
gegeben wird? Umso größer ist die sittliche Schuld de
Gräfin, als sie ferner das Bestimmungsrecht über ihre Leib
eigenen hat. Wenn jemand die Sittlichkeit im Dorfe hebe
soll, so ist sie es und nicht Mischka, der unter sittlich
minderwertigen Menschen aufgewachsen ist und nur da
Beispiel der Umgebung befolgt. Was zu ihrer Belastung
gesagt wird, das entlastet Mischka. Daher können wi
ihn unbedingt als schuldlos betrachten.

Dadurch wird die geradezu grausige Wirkung de
Erzählung hervorgerufen. Sie ist überhaupt ein Schulbe
spiel für das Auf und Ab der Gefühle im Tragischen. Das erst
Gefühl, das in uns wachgerufen wird, ist ein Lustgefüh
In dem jämmerlichen Leben, das Mischka als Leibeigene
führt, ist die Liebe das einzig Schöne, und wir freuen un
seines Glückes und kindlichen Spieles mit seiner Geliebte
und seinem Kinde. Mit Unlust erfüllt uns daher de
Trennungsbefehl der Gutsfrau, und diese Unlust steiger

sich zur starken Erregung, als wir sehen, daß das Schicksal ihm nicht nur seine Geliebte raubt, sondern auch ihn der Laune der Gutsherrin wegen der Strafe verfallen läßt. Sein Tod erschüttert und bedrückt uns, denn wir müssen uns sagen, daß hier ein junges Leben dem zerstörenden blinden Schicksale zum Opfer fiel.

So wechseln Lust und Unlust, Erregung und Depression ab und lassen eine gewisse Spannung in uns zurück. Aber auch diese wird aufgelöst, indem die Dichterin in einem Epiloge den Urenkel Mischkas zeigt und ihn sogar ein unverdient gutes Leben führen läßt.

Die Tragik des städtischen Proletariats ist von Marie von Ebner längst nicht so häufig berührt wie die des Dorfvolkes. Der Grund liegt in dem engen Zusammenhange ihres Lebens mit der Landbevölkerung, mit Zdislavic. Man braucht nur in ihren „Kinder- und Lehrjahren“ zu blättern, um zu bemerken, wie anders sie ihr Leben in Zdislavic beschreibt als das in Wien, braucht sich nur die Schilderung der Fahrt im „Kleinen Roman“ zu vergegenwärtigen mit der Verschiedenartigkeit der Freude des Ankommens auf dem Landgute und in der Stadtwohnung, braucht nur an die Selbstbiographie in der „Ersten Beichte“ zu denken, und man hat den Schlüssel zu dieser offensichtlich fremdern Stellung der Dichterin gegenüber der Armut der Stadt. Sie hat versucht, sie darzustellen, am kräftigsten in der Jugendgeschichte des Erziehers in der „Armen Kleinen“ und in der Greisin im „Muff“; aber wieviel tiefer und gehaltvoller ist das Leben eines armen Dorfkindes gezeichnet in der „Totenwacht“, in der „Spitzin“, im „Gemeindekind“, im „Verbot“! Das größere Verständnis ist bei diesen Armen.

Die Großmutter.

Nur einmal, nur in der Erzählung „Die Großmutter“ gibt Marie von Ebner eine kräftige Darstellung auch des städtischen Proletariates. Es ist die schlichte Erzählung einer Greisin, die ihren ertrunkenen Enkel in der Leichenkammer sucht und findet. Aber in ihrer Einfachheit ist

diese Novelle geradezu ein Meisterwerk. Wie diese Fr
des Volkes ihr langes Leben voll Last und Plage getrag
wie sie, die Frau eines Trunkenboldes, die Mutter v
Trunkenbolden und Dirnen, ihren Lebenswillen und ih
Lebenskraft bewahrt hat, das hebt sie über das Maß d
Gewöhnlichen hinaus bis zum Erhabenen. Der Versu
das tragische Verderben durch einen äußern Zufall herb
zuführen, den Marie von Ebner nur noch in „Margaret
und „Unsühnbar" gemacht hat, ist hier durchaus gelung
Hinter dem Elemente steht eine Macht, die ihre Hand una
wendbar auf die Frau gelegt hat. Jahrelang hat sie
ihren Mann schaffen müssen; ihre Kinder verderben. Ke
von ihnen hat das Schicksal ihr genommen und ihr ihr L
erleichtert. Aber der Enkelsohn, an dem sie sich geis
und körperlich aufrichten kann, der wird ihr geraubt.
hat Not, Elend und Laster bezwungen: hier steht sie v
einer Macht, die auch ihr harter Wille und ihre zähe A
dauer nicht überwinden können. Wir stehen vor d
letzten Akte der Tragödie ihres Lebens; es bleibt nur n
ihr eigenes Leben dem Schicksale zur Zerstörung übr
Jede erhebende Wirkung ist hier ausgeschaltet; selbst
Gedanke an die Größe der Frau kann die Schärfe
Tragik nicht mildern. Der letzte Eindruck ist der ih
Bitte um die Kleider des Ertrunkenen, die sie verkau
will, verkaufen muß, und die bittere Erkenntnis der h
lichen Not, die diesem armen Weibe selbst das Recht
reinen Schmerzes verweigert. — In ihren dreißig Sei
ist diese Erzählung ein Meisterstück. Jede Zier der R
ist vermieden, die Not spricht für sich selbst, und
Tragik ist hier umso beredter, weil sie den Mensch
stumm gemacht hat.

VII. Die Erzieherin in den tragischen Erzählungen
Marie von Ebner-Eschenbach.

In einen ganz andern Lebenskreis führen die Novell
die das Dasein der Erzieherinnen zum Stoffe haben.

Hauptvertreterin ist Claire Dubois in „Wieder die Alte.“ Aber sie hat eine Menge von Seitenbildern, weiblichen wie männlichen. Da ist die Nullinger („Unsühnbar“), die von ihrer Herrin zu Tode geärgert wird; Helene im „Kleinen Roman“, die den Tücken ihres Zöglings nicht gewachsen ist und deren Geschick dadurch so traurig wird, weil sie des Kindes wegen ihrer Liebe zu dessen Vater entsagen muß; der Erzieher in der „Armen Kleinen“, der gerade wie der alte Dubois seine Ersparnisse verliert und wieder von vorne anfangen muß. Sie alle leiden unter dem Geschicke, daß sie sich seelisch demütigen müssen, weil ihnen die Natur zu ihrer Intelligenz nicht die Mittel gab, um ihr Leben unabhängig zu gestalten.

Wieder die Alte.

Claire Dubois'[1]) Eltern haben ihre Ersparnisse verloren, und so sieht Claire sich genötigt, Unterricht zu geben, um sich und die Eltern zu ernähren und nach deren Tode die durch die Krankheit entstandenen Schulden zu bezahlen. Da tritt die Liebe in ihr Leben. Heinrich Bretfeld, der Sohn einer reichen Kaufmannsfamilie, wirbt um sie, und sie gibt schließlich ihr Jawort. Aber die Familie Bretfelds verweigert ihr die Aufnahme, droht mit Heinrichs Enterbung, und er, zu feige, ein beschränkteres Leben auf sich zu nehmen, wird ihr untreu. Während dieser Zeit ist Claires Aufgabe noch gewachsen, indem sie außer der Stelle als Erzieherin im Meibergschen Hause noch die der Gesellschafterin erhalten hat, zwar gut bezahlt, aber unendlich schwer durch die Kraft der Selbstüberwindung, die sie gerade jetzt ausüben muß. Sie verleugnet ihr Inneres in großartiger Weise — immer aber noch nicht genug für die Gräfin Meiberg, die mehr Heiterkeit von ihr erwartet hat. Durch ihre Willensstärke ringt Claire sich allmählich auch durch die herbste Enttäuschung des Lebens durch,

[1]) W. III. S. 173 ff.

und so kann schließlich die Gräfin sagen: „Unsere gu
Claire hat sich eine Zeit lang etwas vernachlässigt, jet
aber ist sie wieder die Alte.“ (S. 287)

Das „Lache, Bajazzo!“ ist der Inhalt dieser Novell
Ob die Mutter auf dem Sterbebett liegt, ob der Vater sic
grämt, ob das Herz bricht in Verzweiflung über die Ze
trümmerung des Traumes, der aus dem Elend in Liel
und Glück führen sollte — lache, dafür wirst du bezahl
Scherze den ganzen Abend, damit die Gäste heiter werde
und geh dann einsam im Dunkeln den weiten Weg na
Hause, denn du bist nur eine Gesellschafterin, die u
Mitternacht nicht des Schutzes bedarf, mit dem man ei
Baronesse um Mittag umgibt. Du hast dein Lachen ve
kauft der Schulden der Eltern wegen, und wenn du s
getilgt hast, so stehst du endlich vor dem Nichts. — Dur
die schroffsten Gegensätze wird die Tragik dieses Gese
schafterinnendaseins erhöht: äußere Eleganz, aber Somm
und Winter dasselbe Zeug; tagsüber in luxuriösen Räum
und abends zwischen kahlen Wänden; der stete Verglei
zwischen dem Leben jener reichen Menschen und de
eigenen durstigen Leben. Verschärft wird die Tragik dur
die Liebe Claires. Hätte Bretfeld nicht die Liebe in i
geweckt, so wäre sie wunschlos weiter durchs Leben g
gangen. Nun aber wird ihre Sehnsucht nach Glück u
Unabhängigkeit geweckt und dann grausam zerstört. D
durch gehört sie zu den Helden, deren Tragik durch d
Vernichtung schöner Schicksalsgefühle hervorgerufen wi

In dem Verhältnis von Claire und Bretfeld sind v
Anfang an die günstigsten Bedingungen für die E
wicklung der Gegenmacht gegeben. Der reinen Lie
Claires gegenüber finden sich in Bretfeld Mitleid u
Begeisterung für seine eigene Hochherzigkeit als d
herrschenden Gefühle. Daher hält er dem Drängen d
Verwandten nicht Stand und benutzt gerne den Rückzu
weg, den ihm Claires Pflegemutter bietet. Die tragisc
Gegenmacht wirkt aber noch weiter, indem sie Clai

Los gerade zu dieser Zeit noch schwieriger gestaltet. Als Gesellschafterin wird sie noch länger in Anspruch genommen als zuvor und ist gezwungen zu scherzen, während ihr Herz blutet. Sie ist im Grunde nicht freier als ein Leibeigener, denn sie muß ihr Gefühl, ihre Seele verkaufen, wenn sie nicht hungern will. Die soziale Stellung schafft hier die Gegenmacht, und diese Gegenmacht siegt stets, denn ein einzelner kann nicht gegen sie an.

Der Schicksalsverlauf in „Wieder die Alte" ist dem von Andreas Muth im „Spätgeborenen" sehr ähnlich durch das Rückwärtsgreifen der Gefühle. Wie Muth, so ist auch Claire durchaus zufrieden mit ihrem Schicksal, sodaß wir zunächst keine Tragik empfinden. Erst durch ihre Erzählung erfahren wir, mit welchen Opfern ihr Beruf verbunden gewesen ist. Wenn irgend etwas tragisch ist, so ist es doch der Verkauf der eigenen Heiterkeit. „Das Tier lernt nie, was doch nicht unmittelbar der Intelligenz angehört: zu lachen. Schon dieser einzige Umstand kann ausreichend belegen, welche Vermenschlichung und in diesem Sinne Erhebung . . . in der Erheiterung liegt."[1]) Für Claire ist das Lachen buchstäblich das tägliche Brot. „Meine Lustigkeit ist mein Metier, und ich bin eigentlich eine Spaßmacherin höhern Ranges."[2]) „Als ich eines Tages von meinen Lektionen heimkam, bei denen mit verwöhnten glücklichen Kindern gescherzt und gelacht worden, da lag meine Mutter tot auf ihrem Bette."[3]) So rückt auch ihre Vergangenheit unter den Gesichtspunkt des Tragischen, das allerdings durch den Hinweis darauf gemildert wird, daß ihr der Beruf augenblicklich leicht fällt. Die Tragik des vergangenen Lebens schwindet vollends wieder, als wir Claire durch Bretfeld einem Leben der Unabhängigkeit und des Reichtums entgegengeführt werden sehen. Aber im Augenblick der erwarteten Erfüllung hebt das Schick-

[1]) Duboc: a. a. O. S. 20.
[2]) W. III. S. 191.
[3]) W. III. S. 192.

sal die Hand auf und nimmt ihr nicht nur die Lieb
sondern mit ihr zugleich den Mut zum Leben und d
schwer erworbene Gleichmäßigkeit für ihren Beruf. Die
geschieht zu einer Zeit, als sie mehr als je heiter sei
muß und als sie sich sagen kann: wäre diese Stellun
die sich nun geboten hat, vor zwei Jahren gekommen, s
wäre ich jetzt frei gewesen und mein Geschick hätte sic
anders gewendet. Alle äußern Glücksfälle kommen ihr z
der Zeit, wo sie auf das innere Glück verzichten mu
Dadurch aber wird auf ihre Zukunft ein schwerer Schatte
geworfen. Die Tragik der Vergangenheit, die unter de
Glücksgefühl entschwunden war, lebt nun wieder auf, un
da das Gefühl der Heiterkeit, das Claire zu der Zeit besa
als Bretfeld sie kennen lernte, geschwunden ist, zo zei
sich ihr jetzt die Zukunft nicht im Lichte des Leben
abschnittes, sondern in dem der Vergangenheit und ve
dunkelt sich daher ungemein. — Durch dieses stete Vo
wärts und Zurück wird im Leser eine scharfe Kontras
wirkung erzeugt. Das Lustgefühl, das wir beim Anfan
der Handlung empfinden, ist noch außertragisch. M
Bedauern und Mitleid erfüllt uns Claires Bericht über i
Leben. Dann steigt die Befriedigung mit ihrem werdende
Schicksale auf, jedoch stets unterbrochen durch Nebe
gefühle: Mißtrauen und Zagen vor der Unbeständigke
Bretfelds. Die tragische Spannung wird aufs äußers
erhöht, als wir sehen, wie Claire auf seine Antwort hof
während er sich, sich selbst unbewußt, schon der schön
Cousine nähert. Der Gegensatz zwischen beiden span
uns aufs höchste um den Gipfelpunkt des Spannung
gefühles auszulösen in dem Augenblicke, als Bretfeld si
mit Sophistereien von ihr löst, während sie noch hof
Als Reaktion tritt eine ebenso starke Niedergeschlagenhe
ein. Wir empfinden es als grausame Ungerechtigkeit d
Schicksales, daß ein pflichttreuer, zielbewußter Mens
erst von seinem Wege abgelenkt und mit Hoffnung
erfüllt wird, um dicht am Ziele derartig enttäuscht

werden, daß ihm das Leben als eine Last erscheint. Aber die Vorliebe der Dichterin für ein harmonisches Ausklingenlassen zeigt sich auch hier wieder: die Dichterin verabschiedet uns mit einem Epilog, in dem die Heldin in neugewonnener innerer Ruhe erscheint.

VIII. Vererbung und tragisches Los der Eltern.

Durch ihr Schicksal sind innerlich verwandt die Helden der Erzählungen „Das Schädliche“ und „Ihr Traum.“ Beidemale führt die moralische Minderwertigkeit einer Tochter, eines einzigen Kindes, zur geistigen Zerrüttung eines der Eltern.

Das Schädliche.

Im „Schädlichen“ [1]) erlebt der Vater, daß seine Tochter alle Fehler, die Mitleidlosigkeit und Herzlosigkeit der Mutter in verschärftem Maße geerbt hat. Jede Ehrfurcht ist ihr fremd. Sie verleumdet, sie lügt und belügt zuletzt auch das Herz des Mannes, der sie liebt. Der Vater warnt den Bewerber seiner Tochter; aber jener glaubt an die Liebe in ihr. Noch während der Verlobung wird sie die Geliebte eines Künstlers. Auf dem Gange zu ihm lauert ihr ihr armer junger Jugendgespiele Rupert, den sie aus Frivolität zur Liebe gebracht und dann verspottet hat, auf. Der Vater, den eine Magd herbeiruft, sieht ihn mit der Büchse, sieht ihn auf sein Kind, das sorglos daher kommt, anlegen und zögert, es zu retten, weil er an das Unheil denkt, das von Lore und ihren Kindern weiter in die Welt getragen wird. In dem Augenblicke, wo seine Vaterliebe siegt und er vorwärtsstürzt, um sie zu retten, fällt der tödliche Schuß.

„Fort mit dem Schädlichen in der Welt“ heißt es in dieser Erzählung. Es ist das Ergebnis einer langen Reihe von Erfahrungen des unglücklichen Vaters. Seine Frau hat eines Balles wegen das Telegramm unterschlagen, das ihn

[1]) W. VII. S. 157 ff.

zum Sterbebette der Mutter rief; aber sie liebte ihn doc
noch, auch wenn sie sich später von ihm trennte. A
seiner Tochter sieht er schon von frühester Jugend an di
Eigenschaften, die sein Inneres zerstören. Er kämpft e
bittert mit den Dämonen im Herzen seines Kindes. Durc
die sorgfältigste und liebevollste Erziehung sucht er es z
retten. Aber das Schicksal hat es auf einen Weg führ
von dem er es nicht zurückbringen kann. Am Abend vo
der Hochzeit noch geht Lore zu ihrem Geliebten. Be
stimmend für die Handlungsweise des Vaters wird, da
das Schicksal zu dem grauenvollen Kampf denselben Or
wählt, das Erlengehölz, in dem das Kind mit dem Vate
stets spielte. Dadurch kommt ihm Lores Leben von ihre
frühesten Jugend an und zugleich alle die Niedrigkeit ihre
Charakters zum Bewußtsein — und damit hat die Gege
macht schon gesiegt, denn aus jener Erkenntnis wird de
Gedanke geboren: fort mit dem Schädlichen in der Wel

Der Kampf im Vater ist nur sehr kurz gegeben, un
doch könnte er nicht eindringlicher gezeichnet sein. E
steht vor dem Konflikte, die Tochter zu schützen und da
mit den Gatten und die Kinder unglücklich zu mache
oder aber sie untergehen zu lassen und damit seine Vate
pflicht zu verletzen. In beiden Möglichkeiten sieht er ei
Schuld. Er schwankt, und in dem Augenblicke der En
scheidung ist es schon zu spät.

Ein Vater, der sein einziges Kind dem Tode überläßt -
eine unsühnbare Schuld! Aber durch psychologisch
Motivierung wird die Schuld des Vaters von der Dichter
auf die Tochter geschoben. An seiner Frau hat er da
Unglück eines derartigen Charakters erlebt, an sein
Tochter sieht er die Häßlichkeit noch erhöht. So muß
mit Grauen an die kommende Generation denken, in dene
sich dasselbe Blut und dieselbe Veranlassung fortsetze
werden. Mit dieser Erwägung aber überhebt er sich üb
das Schicksal, das die Menschen werden läßt nach eine
von Ewigkeit her bestimmten Gesetz. So wie die Elte

seiner Gattin und ihre Schwestern gute und liebenswerte Menschen waren, so konnten es seine Enkel wieder sein. Dem Menschen steht ein Richteramt nicht zu. Tragisch wird seine Schuld dadurch, daß er als Vater seine Tochter so genau kennt und das Schicksal des Schwiegersohnes voraussagen kann. Berechtigt zu seiner Handlung scheint der Vater ferner durch die erwiesene Untreue Lores ihrem Verlobten gegenüber. Seine Schuld aber fordert Sühne, und die Strafe ist die Verzweiflung, der Wahnsinn, wie die hinterlassenen Aufzeichnungen beweisen.

So siegt hier die Idee der Vergeltung: die Schuldige fällt aus Strafe für ihre Schuld. Der aber, der die Strafe sich vollziehen läßt, wird schuldig, weil ihm das Recht dazu nicht zusteht, und so muß auch er der Strafe anheimfallen.

Trotz dieser ausgleichenden Gerechtigkeit jedoch ist die Depression das letzte Gefühl in uns. Denn wir sehen in der Getöteten nicht nur die Tochter, sondern wir erkennen ebenfalls die ganze Niedrigkeit ihres Charakters und teilen vielleicht, je nach der Stellung zur Vererbungslehre, die Befürchtungen des Vaters. Das „Fort mit dem Schädlichen in der Welt" klingt noch in uns nach. Im eigenen Interesse stimmen wir jenem Prinzip zu und in diesem Falle umso mehr, als es überaus niederdrückend ist, daß ein Mensch wegen eines solchen Wesens, das unglücklicherweise seine Tochter ist, in derartige Schuld fallen muß.

In sehr geschickter Weise hat Marie von Ebner hier den Konflikt zwischen dem Naturgefühle und dem rein menschlichen Denken ausgebeutet. Dieser Gegensatz bedeutet im Grunde genommen den Kampf zwischen Macht und Gegenmacht, und er ist gerade deshalb so erbittert und so tragisch, weil er sich nicht gegen etwas Greifbares richtet, sondern gegen ein Stück der Natur, wenn auch dieses Stück der Natur eine Entartung bedeutet.

Der Zwiespalt in der Wirkung auf den Leser wird

dadurch hervorgerufen, daß Marie von Ebner die Frag der Vererbungsmöglichkeit offen läßt. Würde sie sich be stimmt dazu äußern, so würde, im positiven Falle, di Schuld des Vaters für das Bewußtsein des Lesers aufge hoben, im negativen Falle der Vater als der Schuldig gelten müssen. Die Dichterin enthält sich der Entscheidun mit Absicht. Dadurch bewirkt sie, daß das Gefühl allein unbehindert durch Verstandesklügelei, Stellung nimmt, un diese Stellungnahme geschieht durchaus zugunsten de Vaters. Die Erlebnisse seiner Ehe, der Charakter seine Tochter, seine großmütige Warnung des Bewerbers, vo allem der entsetzliche Konflikt wecken unbedingtes Mitleid Die materiale Erweiterung unseres Ich, d. h. das Hinein verlegen unseres eigenen Wesens in ihn, findet kein Hemmung, darum auch rückschlagend sein Grauen un seine Verzweiflung. — Gerade durch das völlige Zurück treten der Dichterin wird diese Erzählung zu einer de bestgelungenen und wertvollsten Marie von Ebners.

Ihr Traum.

Das gleiche Thema wie im „Schädlichen" ist darge stellt in der Erzählung „Ihr Traum."[1]) Es ist die Schilde rung der Tragik einer Mutter, einer geistig und seelisc hervorragenden Frau. Was das Schicksal an äußern Glücks gütern zu verschenken hat, Titel, Reichtum und Schönhei besitzt sie; innerlich aber macht das Schicksal sie arm Es raubt ihr den Gatten und vergiftet ihre Mutterfreude Sie hat nur ein Kind, eine Tochter von großer Schönhei „entzückend für alle, die ihr nahten — nur für eine nicht die Mutter, die die makelvolle Seele hinter der lügnerische Hülle erkennt. Mit dem Heroismus einer großen See warnt sie, gleich dem Vater im „Schädlichen", den Bewerbe Auch sie tut's vergebens. Sein Los gestaltet sich so, w die Mutter es voraussagte. Die Frau verläßt ihn und le in Paris als die Geliebte von Künstlern. Zwei Enkel sin

[1]) W IV. S. 213 ff.

der Fürstin geblieben; der eine, ein talentvoller Maler, duelliert sich mit einem französischen Offizier, der über seine Mutter unehrbietig spricht — und fällt im Kampf für eine Ehre, die nicht mehr besteht. Der zweite Enkel verunglückt auf einer Bärenjagd. Der Vater folgt den Söhnen an gebrochenem Herzen bald nach.

Gerade von der Seite, von der ihr das festeste Glück erwachsen sollte, von dem einzigen Kinde, erwächst der Mutter alles Leid. Es ist, als wolle das Schicksal zeigen, daß keiner ein dauerndes Anrecht auf Glück habe, sei er ein noch so hervorragender Mensch Aber hier bringt die Dichterin einen andern Ton in das Gemälde als im „Schädlichen." Während dort die Gegenmacht den Vater bis zum äußersten treibt, mildert sie hier die Vernichtung, indem sie den Wahnsinn über die Greisin legt. Es ist ein glücklicher Wahn, durch den die Fürstin mit ihren Kindern weiter zusammenlebt. Das Bewußtsein der Zeit ist ihr geschwunden. In ihren Räumen leben die Stimmen der Kinder für sie; oft hört sie ihren leisen Gruß. „Aus lichten Bereichen kommen kraft ihrer unsterblichen Liebe" ihre Kinder zu ihr. Hier ist meiner Ansicht nach deutlich ein Verfolgen der Gedanken zu bemerken, die Fechner in seinem „Büchlein vom Leben nach dem Tode" ausspricht, die Marie von Ebner sehr wohl durch Fechners Freund Billroth, mit dem sie oft in St. Gilgen zusammentraf, vermittelt worden sein können. Fechner glaubt, „daß die Geister der Gestorbenen als Individuen in den Lebenden fortexistieren."[1]) Das Mittel bewußtester Begegnung zwischen den Lebenden und den Verstorbenen ist das Andenken der Lebenden an die Verstorbenen. Gedenkt man ihrer bewußt und mit Kraft, so ist nicht bloß der Gedanke an sie, sondern die Verstorbenen selbst sind in diesem Augenblicke da. „An jedem Feste, was wir den Toten geben, steigen sie herauf; um jede Statue schweben sie, die wir

[1]) Fechner: a. a. O. S. 59.

ihnen setzen; bei jedem Lied, das ihre Taten singt, höre sie mit zu.“[1]) Und wie viele Statuen setzt die Fürsti in ihrem Herzen nicht den Verstorbenen; wird nicht jede Wort, das sie von ihnen spricht, zu einem Lied auf sie „das ihre Taten singt“? Lebt sie nicht vollständig in un mit ihnen? Dadurch fesselt sie sie an sich, ruft sie si zu sich; damit ist der Zustand, der von ihrer Um gebung als Zauberwahn bezeichnet wird, in Wirklichkei kein Wahn, und das Opfer an den Gedächtnistagen is nur ein Zugeständnis an einen Gebrauch ihrer Um gebung.

Vom künstlerischen Standpunkt aus wird durch dies Idee eine ungeheure Wirkung erzielt. Dieses Verwische der Grenzlinie zwischen Wirklichkeit, Traumwelt ode Jenseits bringt in die Erzählung etwas Geheimnisvolles, Er hebendes und doch Schwermütig-Schmerzliches. Das klar Tagesbewußtsein wird zurückgedrängt, so sehr der Lesend auch Wirklichkeitsmensch sei. Alle Linien werden fließend ein fast romantischer Gefühlsstrom kommt uns entgegen und wir lassen uns gerne von ihm gefangen nehmen, wei die Heldin, von deren Schicksal diese Wirkung ausgeht uns unendlich sympathisch ist.

IX. Liebestragik.

In den sechs Novellen: „Das tägliche Leben“, „Overs berg“, „Maślans Frau“, „Božena“, „Margarete“ und „Di Prinzessin von Banalien“ ist in eigentümlicher Weise ein Parallelisierung und Steigerung zugleich gegeben. I allen sechs Erzählungen handelt es sich um die tragisch Zerstörung von Schicksalsgefühlen, und ein Theoretike könnte hier für alle Arten dieser Gefühle Beispiele finde Im „Täglichen Leben“ entsteht die Tragik durch die Ze störung der Familienbande; in „Maślans Frau“ spezialisie

[1]) Fechner: a. a. O. S. 29.

sie sich auf das Verhältnis zwischen Mann und Frau; „Margarete“ zeigt die Tragik unerfüllbarer Liebe. Diesen drei Novellen dienen die übrigen drei als Seitenstücke: „Oversberg“ gehört zu „Margarete“ durch die Liebestragik und zum „Täglichen Leben“ durch den Grundton der Entsagung. „Božena“ schließt sich an „Mašlans Frau“ an durch die Charakterstärke der Heldin, knüpft aber durch die Liebestragik an „Margarete“ an, und „Die Prinzessin von Banalien“ endlich ist ein Nebenbild Margaretes sowohl in der Maßlosigkeit der Leidenschaften als auch in der unerwiderten Liebe. Noch enger aneinandergeschlossen zeigen sich diese Novellen, wenn man „Das tägliche Leben“ ausscheidet und die übrigen fünf lediglich vom Standpunkte der Liebestragik aus betrachtet. Dann bilden „Margarete“ und „Die Prinzessin von Banalien“ die unterste Stufe: das zügellose Nachgeben der Leidenschaft gegenüber; „Božena“ und „Mašlans Frau“ den starkmütigen Verzicht, „Oversberg“ endlich die heroische Entsagung. So findet sich also jede Novelle gleichsam als Variation zu dem Thema der Liebestragik.

Margarete.

Die künstlerisch wertloseste ist die Novelle „Margarete“. — In einem langwierigen Prozeß ist Margarete ihr Vermögen geraubt worden. Dann hat ein Schuft sie zur Liebe bewogen, nur, um eine andere eifersüchtig zu machen. Diese hat er dann geheiratet und sie sitzen lassen, ohne einen Heller, in Erwartung eines Kindes. Auf seiner Fahrt zur Trauung nun hat Graf Vohburg den jetzt fünfjährigen Sohn überfahren. Trotz aller Sorge stirbt er, und Margarete ist nun des letzten Haltes beraubt. Sie entbrennt in Liebe zu Vohburg: aber er hat nur Mitleid mit ihr und weist sie schließlich mit Härte zurück. So wird sie die Geliebte eines Freundes Steinau. Auf einem Fest, auf dem sie als Kleopatra sinnverwirrende Schönheit zeigt und das Vohburg zufällig besucht, liest sie auch in seinen Augen die Begierde und verliert den letzten Rest des Glaubens

an Reinheit der Menschen. So macht sie ihrem Leb
ein Ende und tötet sich auf dem Grabe ihres Kindes.

Margarete überragt sowohl durch Schönheit als au
durch Geist ihre Umgebung, nicht nur die ihrer Stand
genossen. Die Tragik erwächst ihr vollständig durch il
maßlose Leidenschaft. Im Gegensatz zu der Gestalt d
Bildhauers und des Arztes, der ihr gegen den Preis ih
selbst die Rettung des Kindes verspricht, muß ihr Vohbu
Reinheit als etwas ganz Neues und Köstliches erschein
Aber durch ihre Leidenschaft verscherzt sie sich auch V
burgs Hilfe. — Selbst in der Erniedrigung zeigt sich Mar
rete groß. Die Wahrheitsliebe läßt sie einen Antrag zurü
weisen, der ihr eine Stellung in der bürgerlichen Ges
schaft wiederverschafft hätte. Als sie erkennen muß, d
auch Vohburgs Reinheit wanken kann, zieht sie die Kon
quenzen für sich und gibt sich, da sie nun alle Mensch
verachtet, den Tod. So ist selbst ihr Tod noch eine
jahung ihres Wesens: einer außergewöhnlichen Wahrhe
liebe und Kraft.

„Margarete" ist eine der wenigen Erzählungen, in der
die Gegenmacht als rein äußere Macht einsetzt. Aber
ist Marie von Ebner nicht gelungen, wie etwa in der „Gr
mutter", den äußern Unfall zu der Höhe einer Schicks
macht zu erheben. Das Ueberfahrenwerden des Söhnche
aus dem sich die ganze Tragik und der Untergang Mar
retes ergeben, ist so ohne Beziehung zu einer dem Mensch
überlegenen Macht, daß er nur als ein blödes Ohngefähr
scheint und kein tragisches Gefühl erwecken kann. Mar
rete kann überhaupt als Beispiel für die Verfänglichk
der Anwendung des Zufalles gelten. Nachdem die Dichte
einen Rückblick über das Leben der Heldin gegeben
und es im Schein der erlittenen Ungerechtigkeiten und
dadurch verursachten sittlichen Verluste als tragisch
scheinen läßt, führt sie die Handlung durch Zufälle wei
Ein Wagen tötet ihr Kind und ist zugleich die Veranlassu
daß Vohburg in ihr Leben tritt. Zufällig ist der Arzt,

zu Hilfe kommt, ein Schuft, sodaß Vohburgs Charakter daneben doppelt leuchtend absticht. Durch einen Zufall wird Steinau zu ihr geführt: er folgt ihr in die Kirche; sie läßt ein Päckchen dort liegen, und er bringt es ihr nach. Das einzige Mal, als Priska Vohburg sie mit ihrem Manne aufsucht, ist zufällig Bernard bei ihr und da beide nicht dessen Absichten kennen, erhält Priska einen ungünstigen Eindruck von Margarete. Der Zufall führt ihr später Vohburg mit seiner Gattin, die ein Kind erwartet, in den Weg, sodaß Margarete die eigene Glücksarmut wieder doppelt zu Bewußtsein kommt. Durch diese letzte Begegnung wird der Boden für Steinaus Verführungskünste geebnet.

Auch die tragische Katastrophe wird durch einen Zufall heraufgeführt. In dem Augenblick, da Vohburg an Margaretes Haus vorübergeht, kommen einige Bekannte gerade heraus, und durch ihre Stichelreden wird er bewogen, hineinzugehen, wo sich dann sein und Margaretes Schicksal entscheidet. Ein letzter Zufall ist es dann, daß dies am Morgen von ihres Kindes Todestag geschieht.

Alle diese Zufälle können nur bewirken, daß eine Verflachung der Handlung eintritt. Tragische Tiefe ist nirgendwo zu finden und selbst Margarete und Vohburgs Abrechnung wirken als Theaterpose. Margarete soll eben schuldlos erscheinen, und die Dichterin ist sichtlich bemüht, den größten Teil der Schuld auf Vohburg und Steinau zu wälzen. Es wird hervorgehoben, daß er seine Besuche bei Margarete stets allein macht — und das einzige Mal, da er mit seiner Frau kommt, will es der Zufall, daß jener Kaufmann, der ihr die Heirat anbietet, bei ihr ist. Natürlich ahnt das gräfliche Ehepaar davon nichts, im Gegenteil, Priska ist nun von der Schlechtigkeit Margaretes überzeugt. Warum aber läßt sie dann ihren Mann weiter zu ihr gehen? Das Hauptgewicht in der Schuldfrage ist auf Vohburgs Härte Margarete gegenüber gelegt. Immer wieder wird betont, daß er blind ist für Margaretes Menschlichkeit, daß

er als Wohltäter vor ihr stehe und nicht als Mensch. ob er, sittlich geurteilt, anders vor ihr stehen dürf Sechs Monate ist er verheiratet, und innerhalb dieser se Monate sollte er schon ein Auge für Margaretes Mens lichkeit haben? Was will Margarete denn eigentlich v ihm, und was will die Dichterin denn eigentlich von u Wir drehen uns im Kreise zwischen den Schlagwört Menschlichkeit und Sittlichkeit. Die Schuld liegt Margarete, daran ist einfach nicht zu zweifeln. Wenn sich Steinau in tollem Liebeshunger hingibt, so muß sich auch seine Forderungen gefallen lassen, und sie er ja auch als Lohn Luxus und Glanz und das Bewußtse daß ein Mann ihretwegen seinen Ehrgeiz völlig verges hat. Und doch, wie schön hätte hier der dauernde Hun nach Vohburgs Reinheit herausgearbeitet, wie erschütter das Zerschellen des letzten Ideals dargestellt werden könn Aber die Darstellung bleibt flach. Der Todestag des Kin als dies fatalis und das Sterben in den alten Kleid wirken sentimental. — Wenn man bedenkt, daß „Margarete", 1891 erschienen, schon „Božena", „das meindekind" und „Unsühnbar" vorangegangen sind, erscheint dieses Werk als ein arger Rückschritt. U doch finden wir gewisse Erklärungen dafür auch in d vorangehenden „Unsühnbar" und dem zwei Jahre spä erscheinenden „Glaubenslos?". Die Dichterin hat versu darzustellen, wie ein Mensch werden kann, wenn s Schicksal ihm über den Kopf wächst. Sie hat die V irrungen, deren das menschliche Herz fähig ist, einr ausschöpfen und bis in ihre Tiefen verfolgen wollen das aber geht über ihre Kraft. Dulden, Kämpfen u heroisches Entsagen kann sie überzeugend darstellen, v sie es selbst erleben kann; aber ebenso kann die Leid schaften nur der darstellen, der ihrer fähig ist, und Ma von Ebner ist ihrer nicht fähig. So bleibt „Margare ein mißlungener Versuch, m. A. n. das schwächste u wertloseste ihrer Werke.

Die Prinzessin von Banalien

Gleich in der Darstellung maßloser Leidenschaft, aber n der Ausführung ungleich tiefer ist die Novelle „Die Prinzessin von Banalien."

Die Tragik der Prinzessin beginnt durch ihre Liebe u einem Sohne der Wildnis, dessen Leben sie vor einem ödlichen Schlangenbisse gerettet hat. Abdul erwidert iese Liebe nicht. Schwert und Roß allein freuen ihn, während der Prunk des Hofes ihn bedrückt. Den Hofonettisten, der ihn belästigt, wirft er zum Fenster hinaus; en Koch durchbohrt er mit dem Bratspieß, als er sieht, aß er einem lebendigen Truthahn glühenden Wein einflößt. Das aufgebrachte Volk verlangt seinen Tod. Die Prinzessin ettet ihn durch die Totenhalle ihrer Väter, die durch diese Entweihung versinkt. Aber die Opfer sind umsonst. Abdul ergißt sie und gibt sich einer Zigeunerin hin. In jähem Zorn tötet die Prinzessin die Nebenbuhlerin und Abdul tößt sie nun ganz von sich. Halbtot findet sie ihr Beverber, der König, der ihr trotz Abduls treu geblieben ist, m Walde und führt sie ins Schloß zurück. Ihre Feenmutter bringt die getötete Geliebte Abduls wieder zum eben, aber die Prinzessin muß sich als Entgeld mit dem önig vermählen. Drei Jahre schon sind sie vereint; ein ohn von wunderbarer Schönheit spielt neben ihr. Da ieht sie eines Tages eine unzählige Menge von Vögeln über en Strom daher ziehen, und am Ufer entlang laufen die onst so scheuen Tiere des Waldes. Sie begleiten eine eiche mit ihrer Klage — Abduls Leiche. „Da entrang sich n Schrei der Brust der Königin. Verzweiflung und Glückeligkeit, wahnsinniger Schmerz und jauchzendes Entzücken ereinten sich in ihm. „Abdul! — — Kommst du zu ir?" — — Und mit ausgebreiteten Armen stürzte sie ch hinunter in den Strom." [1])

In keinem andern ihrer Werke hat Marie von Ebner n solcher Weise die Gewalt der alles bezwingenden Liebe

[1]) „Die Prinzessin von Banalien", S. 78.

gezeichnet. Diese Liebe ist so groß, daß sie das Leb der Prinzessin ganz ausfüllt und sie für ihre Pflichten bli macht. Ihre Liebe läßt sie die Gebote der Sitte und ihr Stellung vergessen; aus Liebe zu Abdul entweiht sie d Heiligtum ihrer Väter. So gleicht sie Hero, die dem Leand Reinheit und Priestertum besinnungslos opfert. Jed Selbstgefühl wird hier ausgeschaltet und durch die Lie ersetzt, und somit die Prinzessin zu einer Gestalt, die dur die Zerstörung schöner Schicksalsgefühle tragisch wir

Die Tragik setzt erst ein, als sie, nachdem sie all für Abdul geopfert hat, erkennen muß, daß sein Herz i dennoch nicht gehört, also erst mit der Waldmädchenszer Nun setzt die Gegenmacht auch mit voller Wucht ein. S blendet sie durch die Eifersucht, und zu der Schuld d Entweihung des Heiligtums tritt die des Mordes. W stehen vor einer Situation, die voll Verwirrung, Schuld u Reue ist. Durch den Märchencharakter der Erzählung es nun möglich, daß die Verwirrung gelöst wird: die Fee mutter ruft die Zigeunerin zum Leben zurück und ti damit Verwirrung und Reue, nicht aber die Schuld, u diese Schuld findet eine grausame Strafe: den dauernd Verzicht auf Abdul und die Ehe mit dem Musterkönig.

Die Schuld der Prinzessin wird dadurch tragisch, d die Natur selbst dieses Gefühl in sie hineingelegt hat u doch die Erfüllung unmöglich macht, weil sie in Abd nicht ein gleiches erweckt. Die Prinzessin hat also e Recht zu ihrer Liebe; aber durch ihre Maßlosigkeit v wandelt sich das innere Recht zu Unrecht.

Was die Wirkung anbetrifft, so bewegt sich „die Pr zessin von Banalien" auf der Grenze zwischen dem T gischen der erhebenden und der niederdrückenden A Die Schuld ihrer Maßlosigkeit wird durch Abduls Untre bestraft, der Mord der Zigeunerin durch die Bedingu die an die Heilung geknüpft ist. So ist unserm sittlich Gefühle Genüge getan. Nun aber kommt die Lösung d Tragödie: der freiwillige Tod der Prinzessin. Hier wi

die Wirkung zweifach sein: Die Liebe der Prinzessin ist als von solcher Gewalt dargestellt, daß sie einen Teil ihres Lebens bildet. Für solche Liebe aber ist die Welt zu eng, und nur im Tode kann das Sehnen der Prinzessin erfüllt werden. Das ergibt eine niederdrückende Wirkung. — Aber es kann auch die Auffassung bestehen, daß treue Liebe alles, selbst die Angst des Todes, überwindet, um sich mit dem Geliebten zu vereinen. Diese Auffassung wird von erhebender Wirkung sein, und mir scheint, als ob dieses auch die Auffassung der Dichterin sei.

Die Symbolik dieses Märchens ist nicht ganz klar. Bettelheim führt den Sinn auf die Idee von La Rochefoucauld zurück: „Il est du véritable amour comme de l'apparition des esprits; tout le monde en parle, mais peu de gens en ont vu.“[1]) Er bleibt also beim Begriff der Liebe.

Gabriele Reuter[2]) nimmt als Deutung die Stellung Marie von Ebners zur Kunst an. Auch die Kunst gibt ihre Gaben nicht dem, der sie treulich liebt, sondern irgend wem, der wie das Zigeunermädchen des Weges daherkommt. Alle äußern Güter befriedigen Marie Ebner und ihre Sehnsucht nach der Kunst nicht. Sie hängt ihr an und will lieber untergehen als entsagen.

Diese Deutung würde mit dem Inhalt des Gedichtes: „So ist es“ übereinstimmen:[3])

„Mein armes Rühmchen wär' mir feil, und mit
Entzücken gäb ich's für die Freiheit hin.
Ich diene ja, seht ihr, bin willenlos
In meines Dämons Macht . . .“

Der Gedanke des ersten Teils des Märchens findet sich in der Parabel „Besessen“[4]) wieder. Nicht dem, der ihr Reichtum, Liebe und Jugend geopfert hat, schenkt sich

---

[1]) Bettelheim. a. a. O. S. 83.

[2]) Gabriele Reuter: Ebner-Eschenbach. = Die Dichtung XIX. S. 32.

[3]) W. I. S. 179.

[4]) W. I. S. 125.

die Göttin; sie läßt sich durch nichts zwingen, und
Unberufenen Lieder bleiben ohne Widerhall, denn die Göt
hat seine Lippen, denen sie entströmen, nicht geküßt.

Ein weiterer Anklang findet sich im „Halbpoeten"
dessen Ringen unfruchtbar bleibt, weil sich die Muse i
nur zum Teil geschenkt hat.

So fände Gabriele Reuters Auffassung manche Stü
bei Marie Ebner selbst.

Aber noch eine Deutung dürfte möglich sein.
Prinzessin erscheint als eine Art von Libussanatur.
rein äußerlicher Zug schon ist beiden gemeinsam: So
Libussa ihr Geschick durch das Roß bestimmen läßt,
läßt die Prinzessin im Land verkünden, daß sie sich
dem beugen wolle, der ihr den Dolch wiederbringt. Inn
lich ist die Verwandtschaft mit Libussa dadurch hergeste
daß beide sich bemühen, Natur und Kultur zu vereinig
und dieses scheint mir eine Deutung der „Prinzessin v
Banalien" sein zu können. Wie Libussa aus der Na
entsprossen und ihr angehörend sich Primislav, dem F
derer der Kultur verbindet, so will die Prinzessin, die V
treterin der höchsten Kultur, die schon zur Unnatur
worden ist, sich dem Wildlinge, dem Kinde der Nat
verbinden. Die Kraft der Liebe soll alle Abgründe üb
brücken. Aber die Natur fühlt sich im Zwange bee
und kann sich nur in ihrem eigenen Kreise entfalten;
Wildling ist für die Zigeunerin da. Wo sich die Kul
einmischt, da entsteht Verwirrung und Leid, und die Na
straft den Eindringling. Eine Vereinigung ist nur mögl
wenn beide sich der wirkenden Kraft begeben.

Božena.

Eine Kraftnatur wie Margarete und die Prinzes
von Banalien, aber in ihrer starken Beherrschtheit ungle
sympathischer ist Božena.

In einer Nacht, der einzigen, die sie bei ihrem

[1]) W. I. S. 170.

liebten zubringt, entflieht die ihrem Schutz befohlene Tochter des Hauses mit ihrem Geliebten. Kein Mensch wagt, an eine sittliche Schuld Boženas zu denken, umso mehr ist sie innerlich erniedrigt. Sie folgt ihrer jungen Herrin und teilt alle Sorgen, die der vermögenslosen aus ihrer Heirat mit dem unvermögenden Leutnant von Fehse entstehen. Rosa stirbt, und ihr Mann fällt 1848 auf dem Schlachtfeld. Mit dem Kinde beider, Röschen, kommt Božena wieder in das elterliche Haus zurück, gerade als der Vater in den letzten Zügen liegt. Durch die Erbschleicherei, die die Stiefmutter zu Gunsten ihrer eigenen Tochter Regula begeht, ist das Kind vollständig mittellos und auf die Gnade der Stiefgroßmutter, und als auch diese stirbt, auf die der herzlosen Tante angewiesen. Božena aber sorgt für Röschen. Allmählich gelingt es der Treuen, sich Macht über ihre Herrin anzueignen. Da werden bei der Hochzeit eines der Angestellten des Hauses alle ihre Hoffnungen vernichtet. Ihr früherer Geliebter kommt auf das Fest, deckt ihre Schuld auf und, unfähig zu leugnen, bekennt Božena sie öffentlich. Alle erdenklichen Quälereien der Herrin erträgt sie des Kindes wegen, an dem sie ihre Schuld gegen dessen Mutter gut machen will. Ein Heiratsprojekt mit dem Grafen Rondsperg, das Regula für sich geschmiedet hat, gestaltet sich zu einer Verlobung des jungen Röschen mit dem von der Tante für sich erhofften Bräutigam. Als diese sich an ihrer Nichte rächen will, tritt Božena zum erstenmal fordernd auf; der alten Dienerin, die die Wahrheit nie scheute, wird man glauben, wenn sie die Erbschleicherei der Stiefmutter offenbart. Die alte Jungfer gibt gezwungen nach und schenkt ihrer Nichte das von ihr erworbene Gut Rondsperg als Morgengabe. Sie selbst verlobt sich dann mit einem Professor, der sich unglaublicherweise in sie verliebt hat. Boženas Aufgabe ist nun gelöst: was sie an der Tochter gut gemacht, und auch im Innern ist sie entsühnt.

Es ist unbegreiflich, wie Božena, die nach Bettelheims

Ansicht[1]) in den Plutarch der unberühmten Menschen
hört, den Grillparzer anlegen wollte, solange unbekan
blieb und so wenig geschätzt wurde. Luise von Franç
sagt von ihr: „Božena ist eine Gestalt von Shakespearesch
Originalität und Tiefe. Eine Kentgestalt aus dem Volke.

Sie wird durchaus als Willensnatur gezeichnet. V
der Prinzessin und Margarete aber unterscheidet sie
Richtung ihres Willens: Sie erstrebt nichts für si
sondern nimmt den Kampf mit dem Schicksal für ein
andern auf.

Der Hauptwert ist in dieser Erzählung auf die D
stellung von Boženas Kampf mit der Gegenmacht gelegt.
Boženas Fehltritt bleibt ohne Folgen. Es ist keiner,
davon weiß. Sie sucht zu sühnen, indem sie den Kan
mit der Not aufnimmt. Nach dem Tode seiner Elt
bringt sie das kleine Röschen in das Haus des Großvat
zurück, und es scheint, als ob ihre lange, entsagen
Pflichttreue alle rächenden Mächte beschwichtigen u
versöhnen könne. Sie wird von allen geachtet, und sel
die alte Jungfer Regula muß sie fürchten. Aber die Tü
und Unberechenbarkeit des Schicksals zeigt sich ger
in dem Augenblick, wo sich Božena durch die Achtu
der andern entsühnt fühlen könnte. Bei dem Fest fü
das Schicksal ihren frühern Geliebten zu ihr und der
blick ist umso demütigender als Bernhard vollstän
verkommen ist. Jahrelang gebüßte Schuld lebt neu
In dem gleichen Augenblick aber steht Božena sittlich
ihrer höchsten Höhe. Jeder würde ihr, wenn sie leugn
glauben — sie aber bekennt und nimmt damit den Ka
mit der sich jetzt äußerlich zeigenden Gegenmacht
diese Gegenmacht ist aber nicht jetzt der übliche Beg
der Moral. Wir sehen nicht, wie sonst in den Tragöd
der gefallenen Mädchen, die Sitte sich gegen sie erhe
sondern die Oeffentlichkeit ist weitherzig genug, um

[1]) Bettelheim: Marie von Ebner-Eschenbach Berlin 1900. S
[2]) Brief an Marie Ebner vom 6. III. 1880. Bei Bettelheim. S.

das Echte und trotz des Falles rein Gebliebene zu erkennen und achtet sie weiter. Die einzige, in deren Augen Bożena wirklich gesunken ist, ist Regula. Sie aber ist bei Marie Ebner der Typus des an Gemüt und Seele eingeschrumpften Altjungferntums, das sich im Glanz seiner unbefleckten Tugend sonnt — dessen Tugend allerdings aber auch mangels äußerer Reize keine Anfechtungen drohen. Regula ist die Verkörperung des Pharisäertums, verwandt der alten Gräfin Dornach, die ebenfalls die einzige ist, die sich nach Marias Bekenntnis von ihr abwendet. Es ist unbedingt eine gewisse Tendenz vorhanden, wenn Marie Ebner Gestalten wie Bożena, Marie Dornach und Anna in der „Totenwacht“ [1]) groß und frei bleiben läßt trotz ihres Falles. Es ist ein Hieb auf das Erömmelnde und verlogene Pharisäertum, das sich eine solche Tragödie nicht ohne anschließende Zurückführung in die bürgerliche Gesellschaft als sittlich einwandfrei denken kann. Und doch ist dies nicht eine Beschönigung oder Verteidigung des sittlichen Fehltrittes. Margarete z. B. findet sich in ganz anderer Beleuchtung dargestellt; sie sündigt aus Maßlosigkeit und erlebt daher ihr Geschick auch anders als Naturen wie Bożena und ihre Seitenbilder. Auch bleibt diesen letztern durchaus nicht die Sühne erspart. Das Tragische aber ist für Bożena, daß das Pharisäertum die Macht ist, vor der sie sich beugen muß. Und diese Macht erweist sich als ein Gegenspieler, der ihr aber auch keine Demütigung erspart. Es erscheint wie eine Ironie des Schicksals, daß diese innerlich hohle und doch von sich so überzeugte alte Jungfer über die sittlich soviel höher stehende Bożena den Stab brechen darf und von ihr fordern kann, daß sie von ihrem unsittlichen Lebenswandel lasse. Schritt für Schritt muß Bożena nun wieder den Boden des Glückes für Röschen und damit für die eigene Beruhigung erkämpfen. Ein letzter heißer Kampf entbrennt in Rondsperg als die Gegenmacht das ganze Opferleben

[1]) W. VII. S. 253 ff.

Bożenas unnütz zu machen droht, indem sie das Glüc
Röschens vernichtet. Aber vor der sittlichen Größ
Bożenas muß die Verlogenheit weichen, und die Treue ha
damit endgültig die Gegenmacht überwunden.

Die Schuldfrage ist hier insofern verwickelt, als Bożen
eine doppelte Schuld trägt: den eigenen sittlichen Fal
der dadurch tragisch wird, daß er der Grund zu de
zweiten Schuld wird, der Flucht Rosas, die Bożena an
vertraut war. Doch ist diese Schuld sekundär und steh
für sie zwar im tatsächlichen, nicht aber im sittlichen Zu
sammenhange mit ihrem Leiden.

Die Strafe ist infolgedessen ebenfalls zwiefach. De
eigene sittliche Fall wird für sie zur dauernden Selbs
erniedrigung. Denn da die Außenwelt diese Schuld nich
kennt, da aus ihr keine Folgen entstanden sind, faßt si
die Sühne, die Bożena durch die Sorge für Röschen leiste
als unabhängigen Beweis ihres großen Charakters un
damit als sittliche Tat auf. In dieser Hochachtung abe
liegt die Strafe für Bożenas eigene Schuld. Es wird hie
also durch die äußere Wirkung der Sühne für eine sekun
däre Schuld die primäre Schuld gestraft. Eine Ablösun
der ersten Schuld findet durch Bożenas öffentliches B
kenntnis statt. Dadurch wird sie von den Qualen de
innern Kampfes befreit, und es gelingt ihr auch, die sekun
däre Schuld zu büßen, indem sie Röschens Glück b
gründet. — Es ist hier der seltene Fall, daß der tragisch
Held sich nach seinem sittlichen Sturz wieder aufrichte
auch eine zweite Schuld abbüßt und zur Selbstbefreiun
und zum Glücke kommt.

Daraus ergibt sich eine völlig erhebende Wirkun
der Novelle. Vor allem bildet es ein erhebendes Momen
daß Bożena alles Leiden als Strafe für ihre Schuld will
auf sich nimmt und sogar in dem Augenblicke, wo s
sich durch eine Lüge die tiefste Erniedrigung erspare
könnte, innerlich so frei ist, daß sie lieber die Achtun
der Welt verliert, als daß sie die Mißachtung, die sie f

sich selbst hat und haben muß, noch vergrößert. Da macht das Schicksal einen Seitensprung, und läßt Božena nicht nur die Achtung aller Mitmenschen, sondern gibt ihr dadurch auch die Achtung vor sich selbst zurück. Damit erfährt unser Bewußtsein eine starke Erhebung, denn wir erkennen, daß es möglich ist, durch treue Pflichterfüllung eine Schuld zu sühnen, daß eine Schuld nicht ewig nachwirkt und daß der Wahrheit größere Kraft innewohnt als der Lüge, selbst wenn es im Augenblick nicht so scheint.

Luise von François verlangt auch für die Forderungsszene auf Rondsperg eine heroische Tat von Božena. Doch scheint mir diese Ansicht zu gewaltsam. Gemäß ihrem Charakter muß Božena ihrer Herrin gegenüber bis zum äußersten verschwiegen bleiben, und es ist glaubhaft, daß die tugendhafte Regula es im eigensten Interesse nicht bis zum äußersten kommen lassen wird. Doch ist die Wirkung dieser Szene nur insofern zum Tragischen gehörig, als sie zum zweitenmal den Sieg der Wahrheit über die Gegenmacht zeigt.

Durch ihren starken Willen und ihre innere Freiheit gehört an die Seite Boženas Eva in der Erzählung „Mašlans Frau.“[1]) Sie hat in Bezug auf Treue ihrem Gatten viel verziehen. Als er aber trotz ihrer Warnung schlimmer als je sündigt, da trennt sie sich mit dem Schwure von ihm, nicht ungerufen zu kommen, während er in ohnmächtiger Wut schwört, sie nie zu rufen. So stirbt er auch. Eva hat ihn bis zuletzt geliebt. Höher aber steht ihr ihre Würde, äußerlich gehalten durch den Schwur. Als Toten empfängt sie ihren Gatten wieder in ihrem Hause. Mašlans Frau

Der Kampf in Eva ist rein innerlicher Natur. Während in den bisher genannten Liebestragödien die Frau die sich Verfehlende war, ist es hier der Mann. Die Gegenmacht ist nicht in Matej, im Manne zu sehen, sondern in Evas Stolz, der sie zuerst zum Schwure reizt, dann sie darin

[1]) W. VII. S. 285 ff.

beharren läßt, aber trotzdem die Liebe gleich stark in ih
erhält. Die Gegenmacht wirkt bis zum Tode des Manne
weiter: Das Bewußtsein von seiner elenden Lage, die stet
Sehnsucht, zu ihm gerufen zu werden, das Sterbeglöckche
— alles das verschärft ihr Leid, und es kommt ihr kein
Erlösung.

Ist nun Eva schuldig zu nennen? Es ist hier ein zwei
faches zu scheiden: Die tragische Lage, in der sich Ev
befindet, als wir sie kennen lernen, und die Entwicklun
bis zur Verursachung dieser Lage. Arzt und Pfarrer ver
körpern Anwalt und Gegenanwalt: der Arzt das allgemein
Gewissen, der Pfarrer das sich an die Normen eines Sitten
gebotes streng anschließende Prinzip. Der Arzt erzählt di
Vorgeschichte des Ehepaares. Mit seinen eingeflochtene
persönlichen Bemerkungen unterstreicht er die Momente
in denen das Schicksal der Urheber des Unglückes wird
Das kleine Mädchen Mašlans und Evas stirbt; es hätte vie
leicht den Vater gestützt. Dann muß Mašlan mit seinem
Herrn, dem Grafen, nach Wien. Der Graf ist ein alte
Mann und sehnt sich nach dem Tode. Da scheint der
Arzt, daß „die Menschen sterben — der eine zu früh, de
andere zu spät und nur die wenigsten im richtigen Moment.
So auch der Graf. Wäre er zeitig gestorben, so hätte sic
in Mašlans Ehe das Unglück nicht entwickeln können. -
Eva würde nichts von der Untreue ihres Gatten erfahren
Aber eine der Dienerinnen stichelt solange, bis die Eife
sucht in ihr geweckt wird und sie dann die Wahrhe
kennen lernt. Alles würde gut werden, wenn Mašlan b
ihr bleiben könnte. Aber die Notwendigkeit, sein Beru
zwingt ihn nach Wien und damit in die Gefahr für seine
schwachen Charakter. Als Notwendigkeit erscheint es auc
daß das von Mašlan verführte Mädchen in seiner Verzweiflun
an Eva schreibt.

Wie die Eifersucht Evas durch eine Fremde gerei
und dadurch der erste Schritt zur Entzweiung geschehe
ist, so wird auch der letzte Schritt durch Fremde b

schleunigt. Durch die Hohnreden der Menge gereizt, tut Maślan seinen unsinnigen Schwur, und auch Eva läßt sich zum Gegenschwur hinreißen. Bis dahin ist Eva nach dem übereinstimmenden Urteil von Pfarrer und Arzt schuldlos.

Dann aber kommt der zweite Abschnitt in ihrem Leben: Die Trennung von ihrem Manne. Das strenge Gebot lautet: Verzeihen ist Christenpflicht. Erst gehe hin und versöhne dich mit deinem Feinde. Eva geht nicht zu dem Sterbenden; sie bleibt ihrem Schwure, nicht ungerufen zu kommen, treu, und das erklärt der Priester für Vermessenheit. Ihm zufolge lädt Eva eine schwere sittliche Schuld auf sich, da sie das Sakrament der Ehe nicht achtet, und ihren Treuschwur bricht. Anders der Arzt. Er steht auf Seiten Evas. Sie konnte ihre Würde nicht noch länger in den Staub treten lassen, und mußte sich daher von dem Manne trennen. Ihr Schwur ist nur die Antwort eines stolzen Menschen auf den Schwur: Ich rufe dich nicht.

Ihr ist dieser Schwur so heilig, wie der erste am Altar, und in ihrem Gewissen erkennt sie, daß der eine durch den andern aufgehoben ist. So kann sie sich keiner sittlichen Schuld bezichtigen. Ja, ihr selbst wird dieser Schwur zur Qual, da sie ihren Gatten nach wie vor liebt.

Welches ist nun die Entscheidung? Sie wird je nach dem Standpunkte des Lesers verschieden sein. Zunächst muß aber die Auffassung der Dichterin berücksichtigt werden, und das ist unzweifelhaft die durch den Arzt vertretene. Eva ist nicht als starrer, beschränkter Mensch gezeichnet. Marie von Ebner-Eschenbach hat sie als so harmonisch und als so ausgeglichen dargestellt und daneben die Minderwertigkeit des Mannes so sehr betont, daß kein Zweifel darüber bestehen kann, daß sie die ganze Schuld Maślan zuschreibt. Außerdem stehn Eva zur Seite die Gestalten Boženas, Marie Dornachs und Annas in der „Totenwacht", die alle unbekümmert um das Urteil der Oeffentlichkeit die Norm der Sittlichkeit in sich selbst, in ihrer Menschenwürde finden, sodaß sie zum Maßstabe

der sittlichen Anschauungen der Dichterin werden. Dritten endlich ist es nicht ohne Absicht erzählt, daß Eva ihren Gatten nach seinem Tode in ihr Haus bringen läßt. Eva betrachtet ihren Eid nun als gelöst und erneuert den alten Treuschwur.

Mannigfaltig sind die Gefühle, die durch Evas Geschick im Leser wachgerufen werden. Ihre treue Liebe bleibt unbelohnt. Das Geschick zerstört ihre Ehe unwiderruflich. So entsteht im Leser ein Bedauern; aber es richtet sich nicht auf den Verlust ihres Gatten, sondern es ist das Bedauern, daß Eva eben zu diesem Gatten, der ihrer so unwürdig ist, Liebe empfinden und dadurch diesen Schmerz erleiden muß. Es ist durchaus die Meinung des Lesers, die der Arzt — ein viel besserer Seelenkenner als der Pfarrer — äußert: „Ich mußt' oft denken, ob das ein Unglück wäre, wenn ihrem Mann etwas zustieße. Es wäre kein Unglück, nur ein Schmerz. Sie würde ihn betrauern, ihn im besten Andenken behalten und sich vielleicht mit der Zeit entschließen, einen Andern zu nehmen, der besser für sie gepaßt hätte." (S. 300.) Daher ist das Gefühl der Befreiung, das diese Erzählung hinterläßt, auf zwei Grundlagen aufgebaut: Der Erhebung, die uns angesichts der Treue Evas ergreift, und des Gefühles der Beendigung eines Verhältnisses, das Leiden erzeugte ohne daß die Ursache der Leiden deren wert war.

In der Stärke der Entsagung leitet Eva über zu den beiden Entsagungsnovellen „Oversberg" und „Das tägliche Leben."

Oversberg

Albrecht Oversberg[1]) entsagt wegen seiner Verarmung seiner Braut Lene, bleibt aber auf ihre Bitten hin in ihrer Nähe. Lene heiratet einen charakterlosen reichen Emporkömmling. Auch der fesselt Oversberg an sich, weil er ihm in der Bewirtschaftung des Gutes unentbehrlich ist. Kein Wort verrät die gegenseitige Liebe Lenes und Overs-

[1]) W. IV. S. 147 ff.

bergs. Erst an ihrem Sterbebett kann er ihr seine treue Liebe noch zeigen, und sie stirbt glücklich. — Oversberg verwaltet das Gut weiter, erzieht Lenes kleinen Sohn, und wo ein Hilfloser ist, da ist er zur Stelle. So ist er das Bild klagloser Entsagung, eines Helden im Leiden.

In ihren Aphorismen sagt Marie von Ebner: „Eiserne Ausdauer und klaglose Entsagung sind die zwei äußersten Pole der menschlichen Kraft.“ [1]) In Oversberg sehen wir diese beiden Pole erreicht. Durch einen geradezu lächerlichen und doch so traurigen Zufall wird ihm sein Lebensglück zerstört: durch seine Verarmung. Umso tragischer ist seine Lage, als Lene ihn durch ihre Verzweiflung bewegt, bei ihr zu bleiben, und, als sie weiß, was sie von ihm gefordert hat, aus Stolz die Bitte nicht rückgängig machen kann. Durch die Erkenntnis ihres Leides steigert sich sein eigenes. Das Schicksal bedarf keiner äußern Gewalt mehr; von dem Wege, auf den es die beiden gestoßen hat, gibt es kein Zurück mehr.

Wie im „Täglichen Leben“ erneuert sich auch Oversbergs Kampf täglich Dennoch entsteht nirgendwo eine Verwirrung der Lebenslinien Oversbergs und Lenes. Sie sind beide so in sich gefestigt, daß das Schicksal sie wohl äußerlich vernichten, innerlich aber nicht entwurzeln kann.

Gerade diese Erzählung zeigt die Unmöglichkeit einer strengen Schuldforderung für das Tragische. Wir fragen unwillkürlich: warum wird dieser sittenstrenge und treue Mensch so schwer gestraft? Fast drängt sich der Gedanke auf: weil er trotz seiner Tugend zu weltfremd ist. Das Leben verlangt Handeln und Wagen. Er tut beides nicht. Er löst sich von der Braut; er ist blind den Schlichen und Heiratsprojekten des Oberstleutnants gegenüber, er läßt sich von dem Fuchs von Großhändler beim Verkaufe seines Gutes übertölpeln — so ist er selbst schuld, daß er äußerlich nicht vorwärtskommt. Eine zweite Schuld lädt er auf

[1]) W. I. S. 6.

sich, indem er Lene gegenüber zu nachgiebig st. Tragisc
wird diese Schuld dadurch, daß sie aus Mitleid und Lieb
begangen wird und grausam gestraft wird durch de
Schmerz, der ihnen beiden aus dem täglichen Sehen un
doch nicht Besitzendürfen entsteht. Er sühnt, ebenso wi
Lene, durch Entsagung. — Wollte man hier von einer sitt
lichen Schuld sprechen, so müßte man die Tugend selbs
als eine solche betrachten. Damit gehört auch Oversberg
wie die meisten der Ebnerschen Erzählungen, zu de
Novellen der schuldfreien Tragik von eingeschränkter Ar

Die Wirkung „Oversbergs" liegt in der sittlichen Kraf
zu der der Held durch die Entsagung befähigt wird. Wi
der Ritter auf Dürers Holzschnitt zwischen Tod und Teufe
unbeirrt geraden Weges dahinzieht, so ist Oversberg di
Verkörperung des Heldentums auf sittlichem Gebiet. Ei
wenig ist er vielleicht zu farblos, vielleicht ein wenig übe
irdisch. Aber er gehört zu den Menschen, an denen ma
seine Ideale aufrichtet. Die innere Reinheit dieses Charakter
teilt sich dem Leser wie ein Fluidum mit. Wir fühle
alle seine Schmerzen, und wir bedauern, daß das Geschic
ihm so wenig Glück gönnt. Aber Unlust und Depressio
bleiben in dieser Erzählung unbekannt. Wir verliere
nirgendwo das Gefühl, daß Oversberg über dem Schicksa
steht, und daß er sich allem zum Trotz durchsetzen wir
Vollends befriedigt sind wir dadurch, daß ihm das Schic
sal die letzten Augenblicke Lenes schenkt, und er ihr sein
Liebe in die Ewigkeit mitgeben darf.

Das tägliche Leben

Die zweite Novelle mit dem Thema der Entsagun
ist „Das tägliche Leben."[1]) — Die Heldin, Frau Gertru
wird durch die Unerträglichkeit der Familienverhältniss
dazu getrieben, sich den Tod zu geben. Das erregt ums
größeres Aufsehen, als es am Vorabend der silberne
Hochzeit geschieht und sie für eine glückliche Frau gal

Klar und deutlich wird die Selbstmörderin als e

[1]) Genrebilder. S. 377 ff.

geistig ungewöhnlich begabter Mensch hervorgehoben, als eine Frau von außerordentlicher Organisationsgabe, die ihren Mitarbeitenden Halt und sichere Führung war. Aber in der eigenen Familie ist sie schüchtern und unsicher. Sie lebt zwischen zwei Generationen, von denen keine sie versteht. Die Töchter sind ihrem Wesen fremd, die eine ohne Seele, die andre nur ihrem Gatten und seinen Interessen zugewandt; ihr Vater: ein Gelehrter, zu hochragend, als daß sie an ihm eine Stütze fände; die Mutter: eng religiös, nur stets ihr mit der Klage nahend, daß die Organisation, der sie vorstand, nicht für die Kirche — also gegen sie sei. Bei ihrem Manne findet sie Liebe, aber kein Verständnis. „Er gehörte zu den Gelehrten, die ihr Gebiet selbst von der geliebtesten Frau nicht betreten lassen wollen",[1]) und über seine Zärtlichkeiten machen sich ihre Töchter und Schwiegersöhne lustig. Täglich stellt ihr das Leben den gleichen Kampf vor. Gertrud verschließt alles in sich. Sie ist ganz Willensmensch, und als dann der Tag kommt, an dem sie zu der Selbstüberwindung noch die Heuchelei auf sich nehmen und ihr Glück preisen lassen soll, da steigt ihr Wille zu seiner vollen Höhe empor: sicher und fest wie sie durchs Leben ging, wirft sie das Leben ab und gibt sich den Tod.

Das Nichtverstandenwerden ist die Quelle des tragischen Leidens. Frau Gertrud sorgt und arbeitet für Hunderte von Menschen; allen, die mit ihr zusammen arbeiten dürfen, ist sie Stütze und Aufmunterung. Ihr Lohn ist Verehrung und Liebe. Aber auch hier zeigt sich die Natur grausam. Während das Leben Gertrud mit äußerer Anerkennung überhäuft, läßt es sie dort, wo der eigentliche Glückskreis liegen sollte, arm. Hier findet sie nur Verkennung und Verständnislosigkeit. Die Mutter, sonst die Mitte und der Ruhepunkt des Familienkreises, sieht sich aus diesem Kreise herausgedrängt. Die Familie

[1]) Genrebilder. S. 396.

selbst wird zur Ursache, daß sie ihr Leben nicht läng
ertragen kann.

Der tragische Schicksalsverlauf ist in dieser Novel
sehr einfach gegeben. Das Schicksal zerstört Frau Gertru
jede Glücksmöglichkeit; denn es müßte sich das Wes
eines jeden Mitgliedes ihrer Familie ändern, wenn ih
Lage erträglich werden sollte. Da dies nicht möglich i
so muß sie unter den täglichen Kämpfen erlahmen.

Eigenartig und interessant ist der Aufbau der Han
lung. Die tragische Handlung ist abgeschlossen, als w
mit ihr bekannt werden. Wir sehen die Tat: einen Selb
mord. Dann setzt die Schilderung der Persönlichkeit ein
überragenden Frau ein. Diesem Ueberragen wird d
Familie als Kontrast gegenübergestellt und als Wertmess
des Charakters werden die Gefühle genommen, die die ei
zelnen Mitglieder über den Tod der Frau empfinden.
ist nicht die leiseste Spur von Tragik in allen dies
Schilderungen. Erst ein dritter Abschnitt: die Reflexi
der Freundin, enthüllt nach und nach zugleich mit de
Leben der Toten auch die Tragik ihres Daseins und gi
damit die eigentliche tragische Vorbereitung.

Eigenartig ist diese Erzählung deshalb, weil in i
die Handlung fast ganz ausgeschaltet ist. In aneinand
gereihten Bildern wird ein kleiner Ausschnitt eines Mensch
lebens gegeben. Aber dieser Ausschnitt erhält die tief
Töne der Tragik erst durch den Rahmen, in den er hine
gestellt ist: die Familie.

Sehr schwer ist in diesem Falle die Beantwortu
der Schuldfrage. Der Konflikt in Gertrud entsteht, wie
„Schädlichen", durch den Zusammenprall zweier Notwend
keiten: entweder zu der Selbstunterdrückung, in der
lebt, noch die Lüge auf sich zu nehmen, oder den Tod
wählen. In beiden Fällen begeht sie eine Schuld.
wählt die, die für sie die kleinere ist, und gibt sich den T

Verteidigt die Dichterin hier den Selbstmord?
wendet die Frage nach allen Seiten und gibt das Ur

der verschiedensten Kreise darüber. Die Mutter ist die Vertreterin des streng kirchlichen Standpunktes, für den der Selbstmord die Strafe der Verdammnis nach sich zieht. Denn es heißt: Du sollst nicht töten. Gott allein, der Dich schuf, hat ein Recht, Deinem Leben ein Ende zu setzen. In diesem Sinne ist Gertrud so schuldig, daß die Greisin sogar das Gebet unterläßt, denn für Verdammte betet man nicht.

Vom Standpunkte der Mittelmäßigkeit hat Gertrud eine Schuld auf sich geladen. Denn die Mittelmäßigkeit findet in ihrem Leben keinen Grund, der den Selbstmord rechtfertigen könnte — weil sie eben die Mittelmäßigkeit ist.

Die Freundin Gertruds, die volles Verständnis für sie hat, dagegen hält den Selbstmord für die einzig mögliche, weil ihrem Charakter entsprechende Tat. Aus den Worten: „Verurteilt sie denn! Ich werde ihrer immer gedenken wie einer lieben Führerin" kann man unbedingt schließen, daß sie ihren Selbstmord nicht verurteilt. — Das ist auch die Stellung Marie Ebners selbst. In dem Falle Gertruds ist der Selbstmord ihrer Ansicht nach entschuldbar, weil sie eine Inkonsequenz bedeutet hätte. Dem Leser bleibt allerdings darüber hinaus sein Urteil freigestellt.

Die eigentliche Entscheidung entzieht sich uns; sie ist ins Jenseits verlegt, und dadurch wird die Auflösung zu einer metaphysischen Frage.

Der Nebenbuhler

In den Rahmen der Liebesnovellen hineingehörig und doch durch den Grund des Tragischen weit über die bisher besprochenen hinausreichend ist die Geschichte Madeleines und Arnolds im „Nebenbuhler."[1]) Hier richtet sich der Kampf der Liebe gegen den Rassenhaß. Die Eltern Madeleines widersetzen sich ihrer Verbindung mit einem Deutschen. Umso tragischer ist der Kampf, weil Arnold durch die Pflege von Madeleines Mutter das Leben gerettet

[1]) W. IV. S. 104 ff.

worden ist, und so beide durch ethische Gründe von der Anwendung gewaltsamer Mittel im Kampfe abgehalten werden.

Als letzte in der Reihe der Liebestragödien steht „Unsühnbar."[1])

„Unsühnbar"

Gräfin Maria Wolfsberg hat ihrer ersten Neigung entsagen müssen und sich mit dem Grafen Hermann Dornach vermählt. Dieser gewinnt allmählich ihre Liebe. Da kommt der erste Bewerber, Graf Tessin, dazwischen. Es gelingt ihm, sie zu verführen. Von nun an ist das Leben Marias zerstört. Neben ihrem ersten Sohne wächst der zweite, dem Ehebruch entsprossene, auf, ihr eine stete Mahnung an ihr Verbrechen. Da entreißt ihr das Schicksal den Gatten und das älteste Kind. Bei der Testamentseröffnung erklärt sie ihren zweiten Sohn für nicht erbfolgefähig. Dornach fällt damit an ihren Vetter. Sie selbst zieht mit ihrem Kinde nach Wolfsberg zurück und lebt abgeschlossen von aller Welt nur den Werken der Barmherzigkeit. Graf Tessin bietet ihr seine Hand an, sie aber weist ihn zurück, denn ihre innere Würde steht ihr höher als die Achtung in den Augen der Welt. Ihr innerer Kampf aber endet erst mit ihrem Tode.

Maria Dornach ist ein Mensch mit ungeheuer fein entwickeltem sittlichen Empfinden. Es scheint unmöglich, daß ein Mensch wie sie jemals eine Schuld auf sich laden könne. „Sie hatte immer einen Uebergang gefunden vom Trivialen ins Schöne, vom Zerstreuenden ins Erhebende." Reich, klug, von hervorragender Schönheit kennt sie nur die lichten Seiten des Lebens. Ein maßvolles Selbstgefühl, dagegen ausgeprägtes Mitgefühl für alle Menschen, vorzüglich die Armen, hält sie in Harmonie mit ihrer Umwelt. Nur gegen Wolfi Förster, den unehelichen Sohn ihres Vaters, verhält sie sich ablehnend und hart, und durch ihn

[1]) W. VI.

wird gerade ihr Unglück heraufbeschworen. Durch ihren Fehltritt verletzt sie gerade das, was sie bei sich und anderen am höchsten geschätzt hat: die Sittlichkeit. Ueber Alma Tessin, die ein Verhältnis mit Graf Wolfsburg, Marias Vater, hatte, weswegen ihre Mutter irrsinnig wurde, hat sie das harte Urteil gefällt, daß ihre Schuld unsühnbar sei. So faßt sie auch ihren Fall als unsühnbar auf. — Wie bei Božena so ist auch bei ihr der Fehltritt vor der Welt verborgen: Tessin ist fern und Wolfi Förster, der Mitwisser, ist tot. Aber die Gegenmacht ist ihr gegenüber härter als Božena gegenüber. Nach dem Falle erst erwacht in ihr die Liebe zu ihrem Gatten und wächst täglich, und ebenso wächst in ihr das Gefühl der Schwere der Schuld, weil das ethische Band zwischen beiden doch zerrissen ist. Sie leidet unter der „Qual des Ich, das sich entfliehen möchte und nicht kann.“[1]) Sie erfüllt ihre Pflichten, sie erschöpft sich im Wohltun, sie versenkt sich in die Kunst; nirgends aber entrinnt sie den anklagenden Stimmen ihres Innern. Auf dem Rücken des Pferdes in halsbrecherischem Ritte findet sie einen Augenblick Vergessen. Sie veranstaltet ein großartiges Jagdfest; aber das ermordete Tier erfüllt sie mit Abscheu und mitten im Gewühle fröhlicher Menschen überkommt sie die Vision vom Ozean des Leidens, aus dem „das gequälte Geschlecht der Lebendigen“ vergeblich stöhnend zum Sterne der Hoffnung emporschaut. Auch sie kämpft gegen diese Fluten des Leidens; aber die Gegenmacht läßt sie nicht los. Sie versagt ihr das letzte Mitttel innerer Beruhigung: den Trost der hl. Schrift und die Entsühnung durch den Priester. Sie raubt ihr den Gatten und den echten Sohn, und bringt nun zu dem innern Kampfe noch den äußern hinzu. Durch das Geständnis ihrer Schuld ist sie gezwungen, auf Dornach, die Stätte ihres Glückes, zu verzichten. Noch über die Sterbende siegt die Gegenmacht, indem sie den Glauben an

[1]) Fr. Th. Vischer: a. a. O. S. 310.

Gott und an sich verloren hat und nur noch das Gefüh der Reue in sich findet.

Schon von dem Augenblicke an, in dem wir Mari Dornach kennen lernen, ist der Kreis der Schuld um si gezogen. Die Mutter stirbt im Wahnsinn wegen de Untreue ihres Gatten; ihre Freundin ist die Mitschuldig ihres Vaters gewesen. Gefahrdrohend für sie aber ist de Sohn aus einem andern Liebesverhältnis ihres Vaters Wolfi Förster. In derselben Minute, in der wir Mari kennen lernen, taucht er vor ihr auf, und wie im Aeußer ein Gegensatz zu ihr; der Schneeschaufler und die Gräfin so auch im Innern: Die Schuld vor der Unschuld. Da Leitmotiv der tragischen Handlung ist damit angeschlage und alsbald setzt die tragische Haupthandlung ein. A demselben Abend, an dem Maria ihren Bruder zum erster mal sieht, reißt ihr der Vater die Neigung zu Tessin au dem Herzen und bestimmt sie, Dornachs Hand anzunehmer Mit Dornach tritt ein Quell von Lauterkeit und Güte i ihr Leben. Aber die Empfindung bleibt: Ich habe Tessi innig und heiß geliebt. In der Vereinigung mit Dornac scheint sie eine Stütze für ihr ganzes Leben gefunden z haben. Aber zugleich wird darauf hingewiesen, daß d Welt voll Leid sei. In den Zügen der sie empfangende Landleute ruft sie „die nach Erlösung ringende ewig Dienstbarkeit“ an. Und dieser Ausdruck wird symbolisc für Maria, als im nächsten Augenblick aus der Volksmeng die Schuld neben ihr auftaucht: Wolfi Förster. Wie da Volk nach Erlösung ringt, so wird auch sie bald nach E lösung ringen aus ihrem eignen Leid. Die ewige Diens barkeit, in der die Schuld den Menschen hält, soll auc bei ihr bald einsetzen. — Neben der Zufriedenheit, d Maria in ihrer Ehe erwächst, erlebt sie eine große Er täuschung. Durch das Spiel eines meisterhaft eingeführte Zufalls erfährt sie die Untreue ihres Vaters. Ausgerechn die Kassette schenkt ihr der Vater, in der die Tagebuc blätter der Mutter liegen. Der Zufall will, daß Liset

gerade das Kästchen bewundern muß, in dem der Schlüssel dazu liegt. Diese Zufälle sind durchaus organisch aus der Handlung erwachsen: Es ist leicht verständlich, daß der Vater ihr in der Abschiedsstunde einen Gegenstand schenkt, der ihrer Mutter gehört hat. Tragisch wird dieser Zufall dadurch, daß er ihr damit unwissentlich die Dokumente seiner Schuld übergibt. Ebenso ist es psychologisch sehr gut erklärt, wie der Schlüssel gefunden wird. Lisette packt die Andenken von Marias Mutter aus. Dabei denkt sie an die verstorbene Gräfin zurück und zieht unwillkürlich Vergleiche zwischen den beiden Ehen. Dabei kommt ihr ein boshafter Gedanke und sie lacht darüber. In demselben Augenblick tritt Maria ein, fragt nach der Ursache des Lachens und da die Zofe den wahren Grund nicht sagen darf, so bedient sie sich einer Notlüge und bezeichnet als Ursache einen kleinen Faun auf dem Kästchen, das sie gerade in der Hand hält. Dadurch wird Maria bewogen, das Kästchen ebenfalls zu betrachten. Durch einen Druck springt der Deckel auf; der Schlüssel liegt vor ihr und ist durch die Art der Arbeit sogleich als zu der Kassette gehörig zu erkennen. Wolfi Förster hat ihr die Schuld des Vaters erzählt, nun hat sie die Beweise dazu in der Hand. Zum erstenmal zeigen sich ihr die unter der Oberfläche wirkenden Kräfte. Zugleich aber setzt das Schicksal gegen sie persönlich ein: Wolfi Förster verbindet sich mit Tessin. Sein Ziel ist: Ein Flecken auf Deinem Hermelin; sein Einsatz: Mein letzter Lebensfunken. Von nun an hängt sich die tragische Gegenmacht an jeden ihrer Schritte. Immer wieder führt sie Tessin zu ihr, immer stärker wird seine Macht über sie. Sie erfährt, daß ihr Vater sie betrogen hat. Sie übergeht die Aussprache mit ihrem Manne im Gefühl ihrer Selbstsicherheit. Da führt das Schicksal den vernichtenden Schlag: Wolfi Förster ruft sie zum Abschied zu sich; sie erkennt die List nicht und fällt in die Hände Tessins. Er beschwört ihre alte Liebe herauf und mit unentrinnbarer Notwendigkeit führt

sie der Sinnenrausch ihm entgegen. „Zwei trunkene Mensch
hatten kein Bewußtsein mehr von Ehre, Pflicht und Treu
ihnen versank die Welt und jegliches Erinnern.“ (S. 12

Was ihr bleibt, ist Reue. Aber der nie endenwollend
innere Kampf ist nicht genug. Das Schicksal raubt il
den Gatten und das echte Kind und zwingt sie zu öffen
lichem Bekenntnis. Es führt sie in die Einsamkeit a
Wolfsberg und läßt sie die Verachtung der Dorfleute au
kosten. Ein neuer Kampf entsteht durch das Wiede
kommen Tessins. Sie siegt in diesem Kampfe, aber d
Schicksal treibt sie in der innern Zerrüttung so weit, b
sie auch äußerlich gebrochen ist. So ist Maria Dornac
das Opfer des Schicksals, das den Menschen schuld
werden läßt, um ihn dann der Pein zu übergeben. Ab
in der überzeugenden Darlegung der Schuld versagt Mar
von Ebner hier. Warum begeht Maria diese sittlich
Schuld? Wir lernen sie als einen Menschen von überau
fein entwickeltem sittlichen Gefühle kennen; alles wei
darauf hin, daß sie ein innerlich außergewöhnlich rein
Mensch ist. Ihr Vetter sagt von ihr: „Wo die fiel, d
wäre ein Engel gefallen.“ (S. 244.) Aber sie ist nun doc
gefallen, und da verlangen wir eine psychologische E
klärung und Entwicklung, und die bleibt Marie von Ebn
uns schuldig.

Maria Dornach findet volles Glück in ihrer Ehe; s
lernt den Mann, den sie achtet, auch lieben und wird
ihrem Wirkungskreise durchaus zufrieden. Da kommt i
unwillkürlich der Gedanke: Wenn Tessin mich so sähe
Der Gedanke taucht wieder unter. Vom neuem kommt d
Erinnerung an ihn durch Wolfi Förster, und bald kan
Maria ihm nicht mehr ausweichen; die gesellschaftlich
Verpflichtungen zwingen sie, mit ihm zusammen zu treffe
Als Folge davon bleibt sein Bild in ihr zurück. Bei seine
letzten Besuch merkt sie, daß er noch die Macht besit
sie innerlich zu erschüttern; aber sie findet die Kraft, die
Macht zu überwinden. Nun kommt das Zusammentreff

im Gartenhause, und Maria fällt. — Ist es denn überhaupt möglich, daß ein sittlich so hoch stehender Mensch sich derartig schnell aller Gefühle der Sittlichkeit entledigt, und daß ein geliebter Gatte und ein Kind derartig schnell allen Einfluß auf sein Bewußtsein verlieren? Wir ertappen Maria vorher nicht auf dem leisesten Gedanken des Ehebruches, und was vor allem gegen die Empfindung einer begründeten Schuld spricht: sie ist nie leidenschaftlich, nie sehen wir ihr Blut heiß aufwallen. Wo wir auch suchen, wir finden nur eine unselige Verkettung von Zufällen, die Maria in Tessins Arme führen: die zufällige Bekanntschaft Wolfi Försters mit Tessin, die zufällige Reise des Gatten. Man könnte, um in etwa eine Motivierung herzustellen, es Maria als Schuld anrechnen, daß sie den Ehebruch Alma Tessins als „unsühnbar" und ein Leben voll Reue und Buße als für nicht ausreichend beurteilt und dadurch das Schicksal herausfordert. Man könnte es ferner als Schuld betrachten, daß sie ihrem Gatten nichts von ihren Gedanken sagt. Aber andrerseits sagt sie sich, daß sie diese Gedanken selbst überwinden wird. Das Dämonische, das der Schuld eines außergewöhnlichen Menschen, wie Maria Dornach, anhaften müßte, fehlt hier vollständig. Wir bleiben kalt vor ihr und bleiben es auch vor der Art ihrer Strafe. Sie ist in ihrem Kampfe zu sehr Heilige. Daß sie dem Gatten mit Bewußtsein die Schuld verschweigt, um sein Leben nicht zu zerstören, ist heroisch. Aber der innere Kampf, der sich in Božena so prächtig im Kampfe gegen die äußere Not entlädt, ist hier matt gezeichnet. Nur die Hadassa-Szene, das tolle Dahinjagen auf Leben und Tod, auf Vergessen und Begraben, sie allein reißt mit und atmet Leidenschaft und Leben. Großartig ist auch die Bekenntnisszene. Aber wie Maria auf ihre Umgebung wie eine Heilige wirkt, so auch auf uns. Doch das ist nicht die Aufgabe des Tragischen.

Auch die tragische Gegenmacht, Graf Tessin, ist nur verschwommen gezeichnet. Es wird gesagt, daß er Maria

ein gewisses Bangen einflößt, daß seine Nähe sie beunruhigt. Das genügt aber nicht, um ihm eine solche Macht über Maria zu geben, wie er sie in der einen Stunde tatsächlich ausübt. Er ist nicht dämonisch genug gezeichnet, um uns zu überzeugen: Der Mann ist wirklich ein ernstzunehmender Nebenbuhler des Gatten. Denn alles kann doch eine Maria Dornach eines unbedeutenden Menschen wegen nicht aufs Spiel setzen und vergessen.

So haben wir in „Unsühnbar" einzelne überzeugend gearbeitete Züge der Tragik. Die Idee der Sittlichkeit siegt, die Schuld wird gestraft. Aber der im Leiden zur höchsten Erhebung geläuterte Mensch glaubt sich auch durch seinen Untergang noch nicht gereinigt, und so wird die eigentliche Auflösung der Tragik ins Jenseits verlegt.

Die Wirkung des Romanes wird durch diese geringe Motivierung der Schuld beeinträchtigt. Der nicht endenwollende Kampf Maria Dornachs wirkt geradezu peinlich. Wir haben die Empfindung, daß das Schicksal nun doch endlich dieser Qual Einhalt tun und sie aus ihren dauernden innern Kämpfen erlösen solle. Aber das Schicksal beendet die Leiden nicht. Selbst die Erkenntnis, daß Maria ihre Leiden als Strafe der Schuld betrachtet, erhebt hier nicht. Wir stehen eben in dem Gefühle, daß eine Heilige gefallen ist, und daß es eine Ungerechtigkeit des Schicksales ist, sie bis zur innern und äußern Vernichtung zu quälen. Dem Gefühle tiefster Depression wird dadurch der Eindruck des Peinlichen zugefügt. Wir scheiden mit einer ungelösten Spannung und daher mit Unbefriedigtsein.

X. Die Tragik im öffentlichen Wirken.

Mit den beiden Novellen „Jakob Szela" und „Glaubenslos?" sehen wir uns in ein vollständig neues Gebiet eingeführt. Die Liebe ist ausgeschaltet. Das Tragische entwickelt sich nicht aus dem Kampfe um ein Erdenglück

sondern aus einem Ringen um geistige, nationale und religiöse Güter.

Jakob Szela[1]) ist die einzige historische Gestalt der Ebnerschen Erzählungen. Er ist der Führer der Bauern im galizischen Aufstande. Schon die Einschätzung Szelas läßt uns ein tragisches Schicksal ahnen. „Die einen nennen Jakob Szela einen Volksführer, die andern einen Volksverführer; die ersten sehen in ihm ein Muster schönster Loyalität, die zweiten einen Räuber und Mordbrenner. — Er war damals 60 Jahre alt und im Vollbesitze seiner Kraft, sagen seine Ankläger. — Er war ein 70jähriger gebrochener Greis sagen seine Bewunderer.“ (S. 112.) Durch sein Ueberragen über seine Standesgenossen haben ihn diese zum Gemeindedeputierten gewählt. Seine erste Tat ist eine Klage gegen die Gutsherrschaft beim Kreisgericht wegen zu viel geforderter Robottage. In letzter Instanz gewinnt er den Prozeß und sein Ansehen bei den Bauern steigt aufs Höchste. In zwei Bildern wird uns sein Charakter vorgeführt: einmal dem Grafen gegenüber, das zweite Mal auf dem Wege in die Verbannung. Jakob Szela

Der Graf O. hat in seinem Hause einen Anhänger der Polen, der auch seine drei jungen Söhne zur polnischen Sache und gegen den Kaiser überredet. Szela warnt den Grafen; der Dank dafür ist eine tätliche Mißhandlung. In dem ausbrechenden Aufstand aber rettet Szela dem Grafen nicht nur seine Söhne, sondern schützt ihn und sein Gut vor den umherziehenden Rebellen. Er benutzt seine Macht über die Bauern, um die Güter der kaiserlich gesinnten Herren zu schonen und bewirkt so unendlich viel Gutes. Nach dem Aufstande tauchen die verschiedensten Gerüchte gegen ihn auf, als habe er geplündert und gegen die Edelleute bestialische Grausamkeiten verübt, als sei er ein Volksbetrüger gewesen, der im Solde der Regierung leichtes Spiel bei seinen Taten gehabt habe. In einem

[1]) W. II. S. 111 ff.

Prozeß gegen Szela wird dieser zwar freigesprochen, abe gezwungen, nach der Bukowina auszuwandern. Der Gra ist der einzige, der bei seinem Auszuge zugegen ist und ihm dankt.

Szela wird durch seine Ueberlegenheit über die Bauern zu ihrem Führer. Er will sie von den Ungerechtigkeiten der Herren befreien, und es gelingt ihm teilweise. Dadurch sichert er sich die Gunst des Volkes, verfeindet sich aber mit dem Adel. Ein zweites Streben von ihm ist die Unterdrückung des polnischen Elementes. In dem Aufstande ist es nun natürlich, daß er auf die Seite der Bauern und der kaiserlich Gesinnten tritt. Auch hier hat er Erfolg, aber nur während des Kampfes. Es ist ein merkwürdiges Spiel des Schicksals, daß die beiden Mächte, deren Stütze er ist, sich zu Gegenmächten für ihn entwickeln. — So eng, wie das Gebiet des Selbstgefühls bei dem Streben eines Volkshelden gestreift wird, so ist bei Jakob Szela doch nichts davon zu spüren. Er hat keinen persönlichen Ehrgeiz. Er verlangt nur die Gerechtigkeit — eine nüchterne und unbeirrbare Gestalt, wie sie vielleicht nur noch in Kleists Michael Kohlhaas zu finden ist. Aber diese Menschen empfinden in ihrem starren Rechtssinne eine Kränkung desselben und seine Hemmung umso tiefer, wenn diese Hemmung von der Stelle ausgeht, für die sie kämpfen. Dadurch ist bei ihnen der innere Verlust gesteigert.

Die Tragik in Jakob Szelas Leben setzt erst mit dem Urteile der Regierung ein. Vorbereitet wird sie durch die Verleumdung der Bauern. Aber das Schicksal triumphiert doch nur scheinbar über ihn. Seine Ideen siegen in der Zukunft. Von seiner neuen Heimstätte aus wirkt er weiter und die Regierung nimmt seine Vorschläge an.

Jakob Szela gehört wiederum zu den Darstellungen, die auf der schuldfreien Tragik von eingeschränkter Art beruhen. Seine Schuld besteht in seiner Teilnahme am Aufstande der Bauern. Tragisch wird diese Schuld dadurch, daß sie für ihn unvermeidbar war. Der Aufstand stellt

hn vor den Konflikt: Geht er gegen die Bauern, so übt r Verrat an der eigenen Sache; nimmt er Partei gegen die Herren, so nimmt er an der Schuld der Bauern teil. Er vählt letzteres, weil es ihm als die kleinere Schuld erscheint. Tragisch wird diese Schuld dadurch, daß er damit auch die Schuld an den Uebertreibungen und Morden der Bauern auf sich nimmt. Eine persönliche sittliche Schuld begeht er nicht, selbst wenn er den Tod einzelner Herren nicht bedauert; denn er hat geschützt, gemildert und gezügelt, wo er konnte. Seine Strafe erscheint daher unverhältnismäßig groß, besonders, da sie ihn sowohl von eiten der Regierung als von seiten des Volkes trifft. — Wieder aber ist es der Dichterin unmöglich, als letzten Eindruck den der Depression zu hinterlassen. Durch einen Ausblick in eine glückliche Zukunft Szelas wird die Niedergeschlagenheit aufgehoben und eine befreiende Wirkung rzielt.

Glaubenslos?

Die letzte in der Reihe der tragischen Novellen der Ebner, „Glaubenslos?“,[1]) ist ebenfalls eine Darstellung nnerer Kämpfe. — Der Glaube an das Gute im Menschen at Leo Klinger, den Kooporator im Gebirgsdörfchen Schran, lle Mühen seines Amtes vergessen lassen. Gegen den weifelsüchtigen Koglerbauern würde er sich wohl behaupten. Aber viel schlimmer ist die Enttäuschung, die hm seine Gemeinde bereitet. Er erkennt, daß das von ihm besonders bevorzugte Kind hinter seinem Rücken aufgehetzt wird und unglaubliche Tierquälereien begeht, und muß hören, daß Laster in der Gemeinde ausgeübt werden, an die er nie geglaubt hätte. Er zerknirscht alle durch eine furchtbare Predigt; aber seine Willenskraft ist gebrochen. Er fühlt sich als Zweifler unwürdig zu richten und will sein Amt verlassen, fahnenflüchtig werden. Da überzeugt ihn am Grabe des Koglerbauern dessen Witwe, daß sein Wirken nicht umsonst gewesen ist. Er erwirkt

[1]) W. IX. S. 3 ff.

von der stolzen Frau die Einwilligung in die Heirat ihre einzigen Tochter mit ihrem Knecht. Von neuem will e sein Werk beginnen, von nun an aber am Quell de Menschheit, den Kindern.

In Leo Klinger sind alle Vorbedingungen zur En wicklung des Tragischen gegeben. Seine grüblerisch Natur muß ihn in Zweifel führen. Dazu kommt sein Be ruf und seine Auffassung von ihm: daß er die Veran wortung für die ihm anvertrauten Seelen trägt, daß all Schuld letzten Endes ihm zugerechnet werden wird: „Mein Pflicht ist, der Inbegriff meines Dichtens und Trachten soll sein, dem Guten zum Sieg über das Böse zu verhelfe — gut und bös im Sinne meines Berufs.“[1]) In seine ersten Stelle, einem kleinen Taldorfe, hat sich sein idealistische Auffassung der Menschen bewährt. Aber i Gebirgsdörfchen Schran steht das Böse breit neben de Guten, und da versagt seine Grüblernatur ihm das schnell Umdenken und den Beginn eines neuen Weges. Zu seine Menschenzweifeln kommen Glaubenszweifel hinzu; so wir er in einen rettungslosen Kampf verstrickt, denn es schei ihm unwürdig, Priester zu sein und nicht an die Mensche zu glauben, Richter zu sein, und selbst zu zweifeln. D Verlust des Selbstgefühles und der der religiösen Güt verursachen in ihm tragische Leiden schmerzhaftester A Manchmal scheint der ethische Verlust das Primäre z sein, dann aber tritt wieder das leidende Selbstgefühl den Vordergrund. Sein Selbstgefühl ringt danach, Ve ständnis seiner Lehre bei den Bauern zu finden. Er nimm willig die Not des äußern Lebens auf sich und findet si mit den rauhen Sitten des Bergdörfchens ab. Aber sucht für den guten Samen, den er streut, fruchtbare Acker. Doch als er ihn gefunden zu haben glaubt, verwandelt sich alles vor seinen Augen in Gift und Unkra Damit verliert er den Glauben an sich selbst. Hand Hand mit der Zerstörung seines Idealismus geht die Ze

[1]) W. IX. S. 49.

störung seiner Glaubensfestigkeit. Dadurch aber werden seine innersten Lebensgüter angegriffen, und damit sind wir schon aus dem Bereiche der Betrachtung des Selbstgefühles herausgetreten und haben uns dem Leiden des Verlustes seiner innern Güter, also den Leiden des Mitgefühles, zugewandt.

Der Kampf Leo Klingers ist der Kampf des Idealismus mit der Wirklichkeit, und dieser Kampf wird dadurch so erbittert, daß ein einzelnes Wesen gegen eine Gesamtheit steht. Umso schwieriger ist der Kampf Leos gegen das Böse in seiner Gemeinde, weil es eine Macht ist, die sich jahrelang breit machen konnte und schon im Kinde nicht unterdrückt wurde. Daneben steht als einzelne Gegenmacht noch der Koglerbauer. Durch die Aussichtslosigkeit des Kampfes mit seiner Gemeinde wird in seinem Innern ein zweiter Kampf geweckt, der um die Echtheit oder Unechtheit seines Glaubens. Beide Kämpfe laufen nebeneinander her und führen ihn schließlich, da er beide für unüberwindbar hält, zu dem Plane der Flucht. Durch eine äußere Stütze, die sein Idealismus findet, durch die Kraft des Guten in der Koglerbäuerin, sammelt er für sich neue Kräfte und beginnt den Kampf gegen seine Gegenmächte nun mit der Aussicht auf endgültigen Sieg.

Die tragische Handlung in „Glaubenslos?“ wird vorbereitet durch die veränderten Verhältnisse, die Leo Klinger in seiner neuen Pfarrstelle findet. Die tragische Handlung selbst setzt erst ein, als er die bodenlose Schechtigkeit der Menschen erkennt und zugleich seine Glaubenszweifel dadurch unterstützt und bis zum äußersten getrieben werden. Eine tragische Katastrophe tritt hier nicht ein. Ein Zufall führt ihm die Koglerbäuerin in den Weg und durch sie wird er von der Schuld zurückgehalten. Dieser Zufall ist durchaus organisch, aus der Handlung selbst entsprungen: Ehe er die Heimat verläßt, will er noch einmal ihr Bild in sich aufnehmen und tritt auf seinem Weg zum Berge in den Friedhof ein. Dort findet er die Bäuerin am Grabe

ihres Mannes. — Durch diesen Zufall biegt die Tragik um. Mit einem wunderschönen Bilde ist ihre Auflösung gegeben: „Der Morgenstern funkelte nicht mehr, aber er leuchtete noch."

Schwierig ist die Beantwortung der Schuldfrage in „Glaubenslos?" Ein zu starker Menschenglaube wird bitter enttäuscht, und die aus der zerstörten Zuversicht erwachsenden Glaubenszweifel bringen den Gedanken zur Flucht auf. Hier könnte ein „Schuldschnüffler" wieder sagen: Er hat zu sehr in seiner Idealwelt gelebt und sich, obwohl es sein Beruf war, nicht genügend um die Verkommenheit der Gemeinde bekümmert. Gerade er in seinem Berufe mußte auf dem Boden der Wirklichkeit stehen. Und weiter: Was bedeutet es denn, daß seine Ideale gestürzt sind? Das passiert jedem. Darum ist es Schuld, wenn er seinen Zweifeln so sehr nachhängt, daß er sogar an seinem Berufe irre wird.

Die Zweifel sind die Ursache seines tragischen Kampfes, Zweifel an den Menschen, und Zweifel an Gott und der sittlichen Weltordnung. Sind sie eine sittliche Schuld? Sind Zweifel überhaupt eine sittliche Schuld? — Der Zweifel am Menschen ist im Grunde genommen schon ein Werturteil. Indem ich an jemandes Ehrlichkeit zweifle, traue ich ihm schon die Lüge zu. Dabei kommt es darauf an, ob ich Grund dazu habe, oder ganz grundlos zweifle.

Herodes bei Hebbel zweifelt an Mariamnes Treue grundlos und wird dadurch die Ursache zu ihrem Tode und zu seiner eigenen Vernichtung. Siegfried bei Hebbel zweifelt an Genoveva, obschon er ihre Reinheit kennen muß. Der Zweifel ist bei ihm motivierter, weil Golo ihm ein zuverlässiger Bote ist.

„An dir zu zweifeln, hab' ich nicht das Recht,
An ihr zu zweifeln, hab' ich nicht den Mut." [1])

Und er läßt dann doch den Zweifel an ihr in sich aufsteigen, weil er sich sagt:

[1]) „Genoveva" IV, 5, V. 2375 f.

Ich stelle mich als Mann zum Mann. Ich kann
Nur stehn für mein Geschlecht, für ihres nicht."[1])

In Kriemhild bei Hebbel ist der Zweifel zugleich die Anklage.

„Du schwurst mir etwas! Warum tat'st du das?
Ich hatt' es nicht verlangt."

Siegfried:

„Bei meinem Leben,
Ich habe nie ein Weib erkannt."[2])

Kriemhild stützt jedoch ihren Zweifel auf einen Beweis: den Gürtel Brunhildes; Siegfried hat einen scheinbaren, Herodes hat keinen Grund. Alle drei Zweifel werden Schuld am Untergange dessen, den sie betreffen, ziehen aber ebenfalls die Vernichtung des Zweifelnden nach sich. Es ist also ein tatsächlicher Zusammenhang zwischen Zweifel und Leid vorhanden. Es entspringt ferner aus allen drei Zweifeln eine Schuld, die nur bei Kriemhild keine sittliche ist. Bei Siegfried ist es die Verbindung mit der Hexe und der Mord Genovevas (der in seinem Bewußtsein als ausgeführt gilt.). Bei Herodes entspringt dem Zweifel der Todesbefehl über Mariamne für den Fall, daß er nicht mehr zurückkehrt. Bei Kriemhild ist der Zweifel die Verursachung von Siegfrieds Geständnis seines Kampfes mit Brunhild und dadurch der Beschimpfung Brunhilds durch Kriemhild.

In welchem Zusammenhang stehen nun Leid und Schuld? Bei Herodes ist eine tatsächliche sittliche Schuld durch den Zweifel vorhanden, denn er zweifelt grundlos und bekämpft in sich den Zweifel nicht. Daher ist sein Leid eine Strafe für diese Schuld. — Siegfried kämpft zwar mit dem Zweifel, aber nicht kräftig genug, und läßt sich von einem scheinbaren Grunde überzeugen. Daher ist auch sein Zweifel eine sittliche Schuld und das Leid daher eine Strafe. — Bei Kriemhild endlich ist der Zweifel infolge der

[1]) Genoveva IV, 5.
[2]) Die Nibelungen. 2. Abteilung III, 3.

tatsächlichen Begründung keine sittliche Schuld, daher ihr Leid auch keine Strafe.

Leo Klingers Zweifel gehören zu der letzten Art. Sie sind begründet durch selbsterlebte Enttäuschungen. Die Laster, derentwegen ihm die Zweifel am Menschentum entstanden sind, sind tatsächlich vorhanden. Die Zweifel an seinem Glauben sind ebenfalls keine sittliche Schuld, denn sie haben ihre Ursache im Forschungstriebe des Menschen. — Aber wie in den angeführten Beispielen entspringt auch aus seinem Zweifel eine sittliche Schuld: er ist durch einen Eid an seinen Beruf gebunden und er will diesen Eid brechen. Sein Meineid wäre unter allen Umständen eine sittliche Schuld. — Aber die Dichterin läßt ihn nicht so tief untertauchen. Man hat das Gefühl, daß sie sich scheut, den jungen reinen Priester derartig ins Elend zu stoßen. Nach den übrigen Werken zu urteilen, würde sie auch nicht die Kraft haben, ihn nach dem Falle alle Konsequenzen erleben zu lassen. Die bisher besprochenen Werke zeigen deutlich, daß ihre Darstellungskraft eine Grenze hat: die tiefsten Niederungen zu schildern ist sie unfähig.

Nicht ohne Absicht steht hinter dem Titel dieser Erzählung das Fragezeichen. Es handelt sich eben um die Frage, ob Leo Klinger im Innersten tatsächlich glaubenslos ist, oder ob die Ueberzeugung von seiner Glaubenslosigkeit nicht seinen allzu hohen Idealen entspringt. Der Kernpunkt unserer Spannung aber ist die Frage: Wird er schuldig werden und seinen Eid brechen, oder wird er sich noch zurechtfinden? Eine tiefe Unlust ergreift uns über die Art des Koglerbauern, den jungen Priester mit Worten zu fangen zu suchen. Tiefe Trauer bemächtigt sich unserer, wenn wir ihn immer und immer wieder in Zweifeln antreffen und ihn nirgendwo eine Stütze finden sehen.

Hier erleben wir wieder deutlich, was es heißt, ein Mensch zu sein. Es bedeutet, ein Kämpfer sein: aber jeder von uns weiß, wie viele Schmerzen mit dem Kampfe verbunden sind und um wieviel tiefer als jede andern Zweifel

die Zweifel am erwählten Lebensweg und den Gütern des religiösen Lebens sind. Hier findet mehr als eine bloß formale Erweiterung des Ichs statt. Die Schmerzen in uns selbst legen wir in Leo Klinger hinein und erleben in seinen Kämpfen unser eigenes Wesen noch einmal. In dieser kontemplativen Stellung, die Volkelt die materiale Erweiterung unseres Ichs nennen würde, lösen sich aber unsere eigenen Bitternisse und verrinnen sanft, indem sie im Miterleben einen Weg nach außen gefunden haben. Das Mitleid ist in diesem Falle der Beweggrund der tragischen Entladung und der Ausgangspunkt des Gefühles der Befreiung. Erhöht wird dieses Gefühl dadurch, daß der Ausblick auf eine glückliche Zukunft gegeben wird.

Tragik der zerstörten Denkmale.

Der Darstellung der Tragik im öffentlichen Leben ist eine kleine Stelle zuzurechnen, die sich in „Agave“ findet. Es ist die Schilderung eines Trümmerfeldes, also, im Grunde genommen, die Darstellung von etwas Leblosem. Aber das Leblose gewinnt Leben durch den Geist, der einst diese Formen schuf, in ihnen wirkte und ihnen derartig sein Wesen aufprägte, daß die Zertrümmerung nun wie ein Verlust von einem Stück Menschengeist selbst anmutet. Und nur dadurch wird das Gefühl des Tragischen hier hervorgerufen. „Von der Trümmerwelt des Palatins hinab schweifte Antonios Blick über die Stadt, ihre versunkenen Tempel, ihre durch Söldnerbanden geschändeten Kirchen, ihre unter Sümpfen und üppigem Pflanzenwuchs verschwundenen Foren. In Steinbrüche verwandelt die Denkmäler einer Vergangenheit voll unsterblichen Ruhmes, in Festungen ihre Riesengrabstätten und die Triumphbogen, auf denen einst die Quadrigen der Weltbesieger prangten. Am Fuße des Kapitols, rauchend und gähnend, die Kalkgruben, in denen Portiken und Säulen, Architrave und Statuen verschwanden. — Jahrhunderte werden kommen, und kunstbegnadete Menschen werden

leben und schaffen, nie und niemals aber etwas an Schönheit dem Gleiches, was da versinkt."

Die ganze Tragik des Schönen faßt uns an. „Auch das Schöne muß sterben",[1]) auch das Erhabene muß untergehen. An ihm zeigt die Endlichkeit doppelt schmerzlich, daß sie nur Endlichkeit ist: das große Gesetz ihrer Tragik.

XI. Tragik im Tierleben.

Ganz außerhalb der bisher betrachteten tragischen Darstellungen führt die Erzählung „Crambambuli."[2]) Hier hat Marie von Ebner die Tragik auf außermenschlichem Gebiete, im Leben eines Hundes gezeichnet.

Crambambuli ist von seinem Herrn, einem Wilderer, dem Revierjäger verkauft worden. Der Förster ertappt den Wilderer auf frischer Tat. Sein Schuß trifft tödlich, der des Wilderers geht fehl, denn Crambambuli springt ihn im Augenblicke des Losdrückens mit stürmischer Liebkosung an. Das Tier bleibt bei der Leiche seines ersten Herrn und meidet fortan, wie in Scham, das Försterhaus. Eines Morgens findet der Förster den Hund auf der Schwelle liegend, tot.

Die eigentlich tragische Szene ist die, in der Crambambuli seinen ersten Herrn wiedertrifft. Dieser lockt ihn zu sich, aber auch der Förster lockt ihn, und das arme Tier kriecht bald diesem, bald jenem der beiden Männer, die sich als Todfeinde gegenüberstehen, zu. „Zuletzt hatte es den trostlos unnötigen Kampf aufgegeben und seinem Zweifel ein Ende gemacht, aber nicht seiner Qual. Bellend, heulend, den Bauch am Boden, den Körper gespannt wie eine Sehne, den Kopf emporgehoben, als riefe es den Himmel zum Zeugen seines Seelenschmerzes an, kriecht

[1]) Schillers „Nänie": Säkularausg. I. 154.
[2]) W. II. S. 155 ff.

es — seinem ersten Herrn zu."[1]) Dem aber bekommt diese Treue schlecht: sie kostet ihm das Leben.

Crambambuli ist der ins Außermenschliche übertragene Rüdiger von Bechelaren. Auch er steht in dem Konflikte der Treue, auch für ihn gibt es keinen Ausweg aus der Schuld.

„Swelhez ich nu lâze unt daz ander begân,
sô hân ich boesliche und vil übel getân."[2]) —

Das Tier ist hier völlig vermenschlicht. Es leidet, kämpft und handelt wie ein Mensch; alle Bedingungen zur Entfaltung des Tragischen sind hier gegeben, und die Wirkung dieser Novelle wird umso größer, als das Tier so dargestellt ist, als habe es das Bewußtsein von seiner Schuld.

XII. Die Weltanschauung Marie von Ebners.

In ihren Aphorismen sagt Marie von Ebner: „Es gibt eine nähere Verwandschaft als die zwischen Mutter und Kind: die zwischen dem Künstler und seinem Werke."[3]) Speziell auf die Darstellungen des Tragischen können diese Worte angewendet werden, denn hier hat der Dichter sich mit den Regungen und Kräften seines Innersten selbst auseinanderzusetzen; hier gibt es kein Unklarbleiben, sondern nur ein Aufdecken und Zugestehen, ein „Offenbarwerden dessen, was für den Sinn des menschlichen Daseins, für den Wert und Unwert menschlichen Strebens"[4]) in den Augen des Dichters entscheidend ist. „Vor allem sind an der Entwicklung des Tragischen die schwersten und letzten Widersprüche der menschlichen Natur beteiligt."[4]) So auch bei Marie von Ebner. Ihre Aphorismen beweisen, wie oft sie sich mit den Gedanken über Gut und Böse, über Gott, Jenseits und Menschenwirken beschäftigt hat,

[1]) W. II. S. 170.
[2]) Der Nibelunge Nôth (Lachmann). Strophe 2091.
[3]) W. I. S. 65.
[4]) Volkelt. a. a. O. S. 28.

und ihre tragischen Erzählungen sind eine Auseinandersetzung mit jenen Fragen. In den Novellen tritt sie uns allerdings nicht als werdender Mensch, als beginnender Künstler entgegen. Die ersten Erzählungen, 1875 veröffentlicht, haben eine 45jährige Frau zur Verfasserin, und so finden wir bei ihr auch nicht das allmähliche Heranwachsen mit und an ihrem Werke. Zwar ist die geistige Entwicklung noch nicht völlig abgeschlossen; aber das Lebensalter, in dem sie uns erscheint, kennt kein Lodern jugendlicher Flammen. Es bedingt im Gegenteil Festigkeit der Grundsätze und der Weltanschauung, und ein Dreifaches ist es da, was Marie von Ebner immer wieder betont: Das Wahre, das Gute und das Schöne. Innerhalb dieser Grenzen bewegt sich das Ideal ihres Menschentumes. Jedoch können wir bei der Betrachtung dieser Forderungen nicht allein bei den tragischen Werken stehen bleiben, sondern müssen auch die Parabeln und vor allem die Aphorismen zur Stütze heranziehen.

Einen Einblick in die Zeit ihrer Jugend und Erziehung gibt Marie von Ebner in der Erzählung „Die erste Beichte.“[1]) Diese Novelle ist die einzige, die eine Erkenntnis ihrer Entwicklung möglich macht. Die „Kinder- und Lehrjahre“ kommen für die Weltanschauung nicht in Betracht.

„Die erste Beichte“ zeigt die Art des religiösen Geistes, in der Marie von Ebner erzogen wurde. Der Vater, angeregt durch eine Bemerkung der Erzieherin, befiehlt die Vorbereitung seiner beiden Kinder zur ersten Beichte. Vierzehn Tage Frist sind dem Geistlichen gewährt, und alles Mahnen fruchtet nichts; der Priester muß dem Gutsherrn gehorchen. Mit warmer Liebe gedenkt Marie von Ebner ihres Pater Joseph. Er kennt die Kinder besser als der eigene Vater, und es ist ihm eine größere Qual als den Kindern selbst, gewaltsam nach Sünden zu forschen

[1]) Erzählungen. S. 180.

und dem harmlos-übermütigen Geist Buße, Einkehr und Reue zu predigen. „Suche nach roten Beeren im Walde, statt nach schwarzen Sünden in deinem Gemüte", möchte er der kleinen Clary-Marie zurufen. Und das Unheil, das ihm ahnt, geschieht und wird nur durch eine glückliche Fügung abgewendet. Das Kind faßt die Gebetformel: „Ich nehme mir ernstlich vor, lieber zu sterben, als Gott wieder durch eine Sünde zu beleidigen", wörtlich auf und will sich aus dem Fenster stürzen. Denn es weiß: der Gerechte fällt siebenmal im Tage, und in seiner Wahrheitsliebe fühlt es sich verpflichtet, seinem Leben ein Ende zu machen, weil es jenes Versprechen nicht halten kann. Nur durch das Aufschlagen und Zurückprallen am Fensterkreuze wird es gerettet.

Ebenso bis zur Unvernunft ängstlich zeigt sich Marie an einer andern Stelle. Sie muß ihrem Schreiblehrer mit Handschlag geloben, nie mit einer Stahlfeder zu schreiben. Als diese dann aber im Hause Dubsky eingeführt werden, und sie sich ebenfalls ihrer bedienen muß, ist sie jahrelangen Qualen des Gewissens über das gebrochene Versprechen ausgeliefert.

Diese Liebe zur Wahrheit, die den Grundzug ihres eigenen Wesens bildet, überträgt sie auch auf ihre Helden und Heldinnen. Božena und Maria Dornach bekennen öffentlich ihre Schuld und nehmen alle Konsequenzen furchtlos auf sich. Maria Dornach und Anna in der „Totenwacht" verschmähen die Hand, die ihnen die bürgerliche Ehre wiedergeben könnte, weil sie innerlich wahr und frei bleiben wollen. Die Erzieherin im „Kleinen Roman" opfert ihren Liebestraum der Wahrheit auf, ebenso Judith in der „Agave." Der Sieg der Wahrheit ist im Grunde genommen das Thema der beiden Novellen „Die unsiegbare Macht". Am großartigsten und ergreifendsten tritt die Forderung nach Wahrheit gegen sich selbst in der Erzählung „Das tägliche Leben" auf.

Diese Forderung nach Wahrheit nun setzt eine äußerste

Verfeinerung des Gewissens voraus, und dieses ausgebildete Gewissen stellt Marie von Ebner nicht nur über die Forderungen der bürgerlichen Sittlichkeit, sondern auch über die kirchlichen Gebote. Božena ist die Darstellung einer solchen Selbstbehauptung gegen die traditionelle Auffassung der Sittlichkeit. Sie steht noch insofern vereinzelt, als sie sich gegen das Pharisäertum im allgemeinen richtet. Die folgenden Erzählungen zeigen das Gewissen auch im Konflikte mit der Kirche, und in allen Fällen ist das Gewissen und die persönliche Auffassung der Sittlichkeit der Sieger. — Maria Dornach erfleht und erhält Entsühnung in der Beichte. Der demütige greise Priester, ein „milder Apostel" wie Pater Joseph, sucht sie mit der Barmherzigkeit Gottes zu trösten. Aber ihr Gewissen spricht sie nicht frei, und so scheidet sie nicht nur an dieser Stelle unerlöst, sondern auch ihr Tod wird dadurch nur eine äußere Beendigung dieses Kampfes. Sie verschmäht die Tröstungen der Kirche und stirbt in der Gewissensqual.

In einer gleichen Zwangslage befinden sich Eva und Matej Maślan. Der törichte Schwur, einander nicht zu rufen, bindet sie im Gewissen, und selbst die Liebe vermag den Abgrund nicht zu überbrücken, den das Gewissen zwischen diesen beiden Menschen aufgetan hat. Die Belehrungen und Mahnungen des Geistlichen sind auch hier umsonst. Beide Gatten stehen unter dem Zwange ihres Gewissens, und so müssen sie beide die Qual unerlöster Liebe und einsamen Todes tragen.

Auf die Spitze getrieben ist dieser Kampf zwischen Sollen und Müssen in „Glaubenslos?". Hier faßt er den Priester selber an. Stets hat Leo sich in Uebereinstimmung mit den höchsten Gesetzen gefühlt, wenn er „nach Wahrheit strebte und das Gute tat." Auf diesem Wege ist auch die Wissenschaft kein Hindernis. „Alle Wissenschaft führt zu Gott," darin hat Spinoza recht; „wer Ihn da nicht findet, ist auf einen falschen Weg geraten oder auf einem halben stehen geblieben." Und wenn die Wissenschaft

auch oft auf die Fragen der Bibel keine Antwort findet, so hängt es doch von dem Menschen selber ab, ob er Erbauung, Trost und Wahrheit aus ihr schöpft, oder ob sie ihm nur Irrtum und Zweifelsqualen erweckt. Freilich gibt Marie von Ebner zu, daß mit der fortschreitenden Erkenntnis der Weg zu Gott oft schwerer wird. „Je weiter unsre Erkenntnis Gottes dringt, desto weiter weicht Gott vor uns zurück," heißt es in „Glaubenslos?". Nur eines kann da helfen: Entweder fest und mutig weiter kämpfen, wie Leo Klinger, oder sich gläubig-demütig unterwerfen, wie der Pfarrer Thalberg. Beide Wege führen zum innern Frieden und beide sind nach der Ansicht der Dichterin gleichviel wert. Leo Klinger erringt sich seinen Glauben in hartem Kampfe; Pater Joseph, der Geistliche in „Unsühnbar", und Pfarrer Thalberg sind keine Kampfnaturen. Aber ein Frieden strömt von ihnen aus, der nur der innerlich geklärten Menschenseele entquellen kann. „Ich bin ein Diener der Kirche und glaube, was zu glauben die Kirche mir vorschreibt", sagt Pfarrer Thalberg (S. 54). „Glauben ist mehr als Wissen, und glauben können das höchste Glück" (S. 21). Dieser alte Priester ist ein Weiser, und sein kindliches Sichunterwerfen entstammt nicht etwa einer geistigen Minderwertigkeit, sondern es ist hervorgebracht durch innere Harmonie und innere Freiheit. Was andere so häufig zur Verkrüppelung ihres Menschentums bringt, weil sie in Blindheit nur das Wort zu erfüllen streben und den Geist nicht erfassen, das hat bei ihm eine wundervolle Frucht der Menschlichkeit gezeitigt. Man spürt in allen Zeilen die Liebe, mit der die Dichterin diesen Priestergreis zeichnet. In ihm verkörpert sie ihr Ideal ihrer Konfession, des Katholizismus: die Vereinigung von Glauben und Liebe. Schon in der Parabel „Geschieden"[1]) ist sie dieser Frage nachgegangen. Glauben und Liebe trennen sich, denn der Glaube sagt: „Ohne dich bin ich stärker;

[1]) W. I. S. 123.

allein ist der Held.“ Aber als er wiederkommt, verirrt in Nacht und Finsternis, ist er so verändert, daß die Liebe ihn nicht mehr erkennt und alle Macht über ihn verliert. Seitdem wendet er sich oft von ihr ab. „Ihr Bund war Segen, ihre Uneinigkeit ist Fluch, und die Menschenkinder fühlen ihn schwer.“ — Diese mit dem Glauben verbundene Liebe, die Duldsamkeit, muß nach der Ansicht der Dichterin der Grundzug eines Priesters sein. Sie läßt Thalberg die Selbstmörderin kirchlich beerdigen und stellt sich damit vollständig gegen den Gebrauch und das Urteil ihrer Kirche. Und wie hier, so urteilt sie auch im „Vorzugsschüler“ über den Selbstmord: er wird zum Erlösungstod, und das löscht die Sünde aus. Am klarsten enthüllt sie ihre Stellung zu dieser Frage in der Tragödie „Das tägliche Leben.“ Die Unduldsamkeit war es, die Frau Gertrud aus dem Leben trieb. In ihrer Mutter wird die enggläubige Orthodoxie gezeichnet. Sie widerstrebt einer Stellung, die nicht für die Kirche ist, denn diese muß nach ihrer Ansicht demnach gegen die Kirche sein. Wittert sie in irgend einem Gespräche Irreligiöses, so sucht sie es auf alle mögliche Weise zu unterbrechen. — Geißelt Marie von Ebner bis dahin nur die übertriebene Frömmigkeit, so stellt sie sich mit einem Satze ganz außerhalb des Rahmens ihrer Konfession: in den Augen der Greisin ist nur ein Weg der Rechte, der Weg der Kirche. Indem sie auch diesen Satz angreift, den der rechtgläubige Katholik selbstverständlich vertreten muß, stellt sie sich bewußt jenseits dieses Weges. Und sie tut es weiter durch die Entschuldigung des Selbstmordes. Nach der Lehre der katholischen Kirche ist der mit voller Ueberlegung begangene Selbstmord eine Todsünde, die die ewige Verdammnis nach sich zieht, und Gertrud hat ihn mit ruhiger Ueberlegung ausgeführt: „Ein gut berechneter Schuß, den eine ruhige Hand ausgeführt haben mußte.“ Daher kann auch die Mutter Gertruds für ihre Tochter nicht beten; denn „für Verdammte betet man nicht.“ Die Dichterin

aber heißt dennoch diesen Schritt gut, weil sie sich in ihrem eignen Gewissen von den Anschauungen der Kirche befreit hat und eine Unwahrheit als ein größeres Verbrechen angesehen hätte als den Selbstmord.

Ihre Auffassung Gottes allein kann diese Stellung erklären. Sie gibt sie in der Parabel „Der Gottesleugner.“ [1]) Dem Gottesleugner, der zu seinem Ensetzen im Jenseits den antrifft, dessen Spur er auf Erden nicht finden konnte, verzeiht Gott. „Ob ein armes Menschlein wie du an mich glaubt oder nicht, trübt das meines Namens Glanz? erfülle ich darum weniger das All?“ Der Gottesleugner findet Gnade vor Gott, denn er hat auch die geduldet, die seinen Weg nicht gingen; nur die, „die ohne Güte und Duldung sind, denen die Liebe fehlt, und die sich doch berühmen, in meinem Dienst und zu meiner Ehre zu handeln, die freveln, die versündigen sich an meiner Majestät, sie werde ich zur Rechenschaft ziehen.“

Diese Güte, die sie hier von Gott als für das Schicksal des Menschen entscheidend betrachtet werden läßt, ist die von ihr am meisten betonte Forderung. „Die Güte, die nicht grenzenlos ist, verdient den Namen nicht“ (I S. 10). „Der Geist ist ein intermittierender, die Güte ein permanenter Quell“ (I S. 13). „Der Platz des Unparteiischen ist auf Erden zwischen den Stühlen, im Himmel wird er zur Rechten Gottes sitzen“ (I S. 58). „Wir sollen immer verzeihen, dem Reuigen um seinetwillen, dem Reuelosen um unsertwillen“ (I S. 10). „Siege, aber triumphiere nicht“ (I S. 10). Und wenn im Titanenkampfe der Tugenden und Laster die Gerechtigkeit, die Liebe und die Großmut von Hinterlist, Haß, Eifersucht und Habgier überwältigt werden, eine Tugend bleibt stets unversehrt, so oft sie auch von den Pfeilen des Undankes niedersinkt. Sie labt und tröstet nach der Schlacht die Erschöpften, und so lassen sogar ihre Feinde es gelten: „Güte, die Stärkste bist du.“ [2])

[1]) W. I. S. 143.
[1]) W. I. S. 94.

Neben dem unentwegten Ringen nach dem Wahren ist es das Streben nach dem Guten und dem Schönen, was des Menschen Leben bestimmend beeinflussen muß. Wieder ist es nicht einseitig das Gute, wie es gefordert ist in den Gesetzen der Tradition, der bürgerlichen Rechtlichkeit, der Kirche. Aus dem Innern des Menschen heraus muß der Drang zum Guten kommen und ihn zum Handeln antreiben, ohne Rücksicht auf Lohn oder Strafe. „Man muß das Gute tun, damit es in der Welt sei" (I S. 9). Denn „wenn man nicht aufhören will, die Menschen zu lieben, darf man nicht aufhören, ihnen Gutes zu tun." (I S. 32) Und „an das Gute glauben nur die Wenigen, die es üben" (I S. 15). Freilich ist es manchmal schwer, das wahre Gute zu finden. So hoch das Streben und die Auffassung des Menschen von der Moral, vom Guten auch sei — solange er unter Menschen lebt, wird er sich oft in der Zwangslage befinden, Kompromisse schließen zu müssen. In „Glaubenslos?" gesteht Leo Klinger: „Meine Pflicht ist, der Inbegriff meines Dichtens und Trachtens soll sein, dem Guten zum Sieg über das Böse zu verhelfen — gut und bös im Sinne meines Berufs. . . Aber das wahrhaftige, reine Gute und das Gute im Sinne meines Berufes wiedersprechen einander in gar manchem Betracht." Gerade er leidet ja unter der Heuchelei der Biedermänner, die Sonntags breit in ihrer Bank in der Kirche sitzen und im geheimen Laster ausüben, die er nicht aussprechen kann; gerade er und sein Pfarrer kämpfen gegen die verlogene Frömmigkeit, die sie beide beim Bischof verklagt, eine Wallfahrt nach Regen verboten zu haben — während doch die Arbeit allenthalben drängte und das arme Volk Gelegenheit hatte, zu verdienen. Dieser Protest gegen die Heuchelei und die veräußerlichte Frömmigkeit findet auch in zwei Aphorismen Ausdruck: „Es würde sehr wenig Böses auf Erden getan werden, wenn das Böse niemals im Namen des Guten getan werden könnte" (I S. 15), und: „Es stände besser um die Welt, wenn die Mühe, die man sich gibt, die subtilsten Moral-

gesetze auszuklügeln, an die Ausübung der einfachsten gewendet würde" (I S. 16).

Strenge gegen sich selbst und unbegrenzte Liebe zum Nächsten allein können die Welt besser machen. „Je mehr du dich selbst liebst, je mehr bist du dein eigener Feind" (I S. 5). „Sei deines Willens Herr und deines Gewissens Knecht" (I S. 11). „Tue deine Pflicht solange, bis sie deine Freude wird" (I S. 44). Die Freiheit, die der Mensch besitzt, ist zugleich Verantwortlichkeit (I S. 13), und wer heute nicht etwas besser ist, als er gestern war, der ist gewiß etwas schlechter.[1]) Dies Wort aber gilt von allen Menschen, und ebenso gilt die Forderung der Pflichterfüllung für alle. „Auch der ungewöhnlichste Mensch ist gehalten, seine ganz gewöhnliche Schuldigkeit zu tun" (I S. 66).

Güte und Nachsicht dagegen, besonders gegen die vom Schicksale minder Begünstigten, stehen dieser Selbstzucht zur Seite. „Liebe alle Menschen, der Leidende aber sei dein Kind" (I S. 37). „Es gäbe keine soziale Frage, wenn die Reichen von jeher Menschenfreunde gewesen wären" (I S. 65). Und doch ist es so unklug, nur an sich selbst zu denken; denn „alles wird uns heimgezahlt, wenn auch nicht von denen, welchen wir geborgt haben" (I S. 15). Das ist auch die Quintessenz der Lehren, die Habrecht seinem Zöglinge, dem Gemeindekinde gibt. Er hat endlich sein Ideal gefunden; nach langen Irrfahrten in dieser argen Welt, die er durch seine Güte stets zu bessern strebte, und die doch seinen Idealen stets widerstand, hat er in Amerika sein Glück gefunden. Eine „ethische Gesellschaft", deren Zweck die Verbreitung moralischer Kultur ist, nimmt ihn als Apostel auf und in seiner Begeisterung über das Werk, das vor ihm liegt, spiegelt sich das Ideal der Dichterin: eine Religion der Moral, nicht des Buchstabens, freier noch als die von Lucrez in seiner Schrift „De rerum natura" verkündete, eine Religion der Heiterkeit und des Zusammenhanges mit dem Jenseits. Das klingt beinahe phantastisch

[1]) W. V. S. 251.

und ist jedenfalls unerfüllbar. Aber der Menschenglaube Marie von Ebners ist stark. So wie Pavel sich aus dem Schmutze zur Anerkennung und Ausübung des Guten durchringt; so wie Leo Klinger in Gewissenskämpfen sich selbst und seine Ideale wiederfindet; so wie Habrechts ideale Forderungen ihre Verwirklichung finden, so fest und sicher baut sie auf das Gute im Menschen und in der Welt. Und wieder gibt sie doch reale Gründe zur Ausübung des Guten: den Selbsterhaltungstrieb. Wer den eigenen Teller füllt, soll sorgen, daß sich in der Nachbarschaft möglichst wenig leere befinden; denn es möchte ihm sonst sein Appetit vergehen: dem Braven aus Rechtsgefühl, dem Feigen aus Angst.

Die Forderung des Schönen berührt mehr die Künstlerin als den Menschen, und kommt hier nur insoweit in Betracht, als sie sich auch auf das Gebiet der Ethik erstreckt. Als erste Erkenntnis gilt ihr: „Wo Geschmacklosigkeit daheim ist, wird auch immer etwas Roheit wohnen“ (I S. 52). Die sittlich guten Menschen sind bei ihr meist in einem Rahmen von Schönheit gezeigt: Eva („Maślans Frau“) in ihrem prächtigen Besitze, der alte Meister („Verschollen“) in seinem wundervollen Alpenhause, und auch Pavels, des Gemeindekindes, innerer Aufstieg verbindet sich mit äußerem Fortschritte.

So baut sich Marie von Ebner ihre Konfession zu einer Religion des Wahren, Guten und Schönen aus. Der Zwang, der enge Buchstabenglaube ihres Vaterhauses, der nicht vom Geistlichen, sondern von ihrem Vater selbst ausging, ist abgefallen vor dem ihr angeborenen Streben nach Wahrheit und innerer Freiheit. Sie erfaßt ihre Konfession mit außerordentlicher Großzügigkeit, und geht sie auch, wie in der Beurteilung des Selbstmordes, über den konfessionellen Rahmen hinaus, so bleibt doch stets der Zusammenhang mit ihm bewahrt, indem die Betrachtung des Standpunktes ihrer Kirche immer mit dazwischen läuft. So wird sie zum Bilde einer erfreulichen Weitherzigkeit.

Es ist selbstverständlich, daß einer Auffassung der Religion, wie Marie von Ebner sie besitzt, nur eine optimistische Weltauffassung zur Seite stehen kann, optimistisch im Sinne von Lebensbejahung, Lebensfreude. Teils klagt sie über die Tadler und Schwarzseher: „Die jetzigen Menschen sind zum Tadeln geboren. Vom ganzen Achilles sehen sie nur die Ferse“ (I S. 3), teils spottet sie über sie: „Die glücklichen Pessimisten, welche Freude empfinden sie, so oft sie bewiesen haben, daß es keine Freude gibt“ (I S. 4). Die Traurigkeit ist des Menschen unwürdig. „Traurigkeit ist Stille, ist Tod; Heiterkeit ist Regsamkeit, Bewegung, Leben.“[1])

Auch Schmerz und Leid sind nicht da, um den Menschen zu beugen. Sie fordert: „Nur wieder empor nach jedem Sturz aus der Höhe! Entweder fällst du dich tot, oder es wachsen dir Flügel“ (I S. 50). Fällt Pavel nicht immer wieder, und wachsen ihm nicht doch immer wieder die Kräfte! Wird Habrecht nicht hundertmal enttäuscht und rafft sich doch nicht immer wieder auf? Hat Božena nicht den tiefsten Fall getan und sich dennoch nicht wieder emporgerungen? Reißt sich Leo Klinger nicht, schon über dem Abgrunde hängend, zurück? Matej Mašlan freilich fällt sich tot, weil ihm das Streben nach der Höhe fehlt. Margarete erholt sich von ihrem Falle nicht mehr, weil sie keine Selbstbeherrschung besitzt.

Aber gerade durch die Erkenntnis der menschlichen Kraft im Leiden ist die Welt so lebenswert. Andreas Muth findet sich durch die Kraft der Entsagung wieder und will, was er für die Welt nicht zu schaffen vermochte, aus sich selbst und für sich selbst bilden: das Kunstwerk des harmonischen Menschen. Und wenn ihn auch der Tod wegrafft, die Erfüllungsmöglichkeit dieses Strebens ist im alten Meister in „Verschollen“ gezeigt, und so gilt für beide Erzählungen als Grundwahrheit der Aphorismus:

[1]) W. V. S. 246.

„Wie teuer du eine schöne Illusion auch bezahltest, du hast doch einen guten Handel gemacht“ (I S. 70), denn, so sagt Marie von Ebner weiter, „nenne dich nicht arm, weil deine Träume nicht in Erfüllung gegangen sind; wirklich arm ist nur, der nie geträumt hat“ (I S. 70). Das Leid in der Welt ist nur da, um den Menschen zu prüfen. Rettungslos ist der Mensch ihm verfallen. Nicht die strenge Rechtschaffenheit eines langen mühevollen Lebens berechtigt zu einem geruhigen Lebensabend („Die Großmutter“); nicht das jugendlichste Alter schützt vor dem Leide („Der Vorzugsschüler“, „Das Gemeindekind“); nicht die strengste Gewissenhaftigkeit im künstlerischen Schaffen hält von Verwirrungen fern („Ein Spätgeborener“, „Verschollen“); nicht Vaterliebe noch Mutterliebe ist so erhaben, als daß das Schicksal sie verschone („Ihr Traum“, „Das Schädliche“); selbst der, der sein Leben dem Wohle und der Erhebung der Menschen geweiht hat, darf vor ihm nicht sicher sein („Glaubenslos?“). Von immer neuen Gesichtspunkten, in stets anderm Walten zeigt Marie von Ebner das Schicksal, ein Beweis dafür, wie oft sie sich mit dem Probleme der transzendenten Macht befaßt hat. Gerade in dieser Frage: Mensch und Schicksal offenbart sich der Einfluß Schillers auf Marie von Ebner. Gleich ihm beweist sie hier höchsten Idealismus: die Sittlichkeit überwindet das Schicksal, die Sinnlichkeit verfällt ihm. Aber jeder Schuld folgt eine Strafe, gleichviel ob das Schicksal selbst den Menschen in die Schuld hineindrängte; denn indem er fiel, bewies er sich kraftlos. „Alles wird uns heimgezahlt, wenn auch nicht von denen, welchen wir geborgt haben“ (I S. 15). Die Vision, die sie Leo Klinger erscheinen läßt, hat sie für sich selbst gesehen, den „oft verhüllten, immer unauflöslichen Zusammenhang zwischen Schuld und Strafe. Der Schein ist nichts. Aeußeres Gelingen, blühende Gesundheit, lärmende Freude — dabei kann im Innern die Verzweiflung wohnen und nach und nach alles rings um sich herum verzehren, wie ein still

glimmendes Feuer.“ [1]) Dieses Feuer brennt in Margarete und treibt sie zur Verzweiflung, führt die Prinzessin von Banalien dem Tode zu, übertönt die Stimmen der Liebe und der Freude um Marie Dornach, treibt den Tochtermörder im „Schädlichen“ zum Wahnsinn. Es ist die Hölle in der eigenen Brust, an die Leo Klinger, an die Marie von Ebner glaubt. Hier macht sich meiner Ansicht nach wieder der Einfluß Fechners geltend, der ebenfalls an „keine Hölle im gewöhnlichen Sinne der Christen, Juden und Heiden, wohin die Seele nach dem Tode käme“, glaubt.[2]) Sondern Fechner sagt: „Die guten Geister, wenn sie verzweifeln, den übermächtig gewordenen bösen eine Seele abzustreiten, überlassen sie ihnen allein, und so wird sie zuletzt zu einer Hölle, einem Orte bloß für die Qualen der Verdammten.“ [3]) — Eine derartige Auffassung der Hölle kann uns bei Marie von Ebner nicht verwundern. Wer sich so auf das Gewissen stützt, dem Gewissen eine derartig führende Rolle, weit über das Maß der Macht von Recht und Kirche, einräumt, der muß selbstverständlich auch den Rächer im Innern, im Gewissen wiederum, finden. Der Vater im „Schädlichen“, Margarete, die Prinzessin von Banalien tragen die Hölle in sich, mehr noch Božena und Marie Dornach in der Ueberschätzung ihrer Sittlichkeit durch die Mitwelt. Eine Unterbrechung der Qualen ist möglich, wie Margarete und Marie Dornach zeigen, aber sie kehren stets wieder, denn die Qualen der Hölle, der Reue, des im sittlichen Streben abgelenkten Gewissens, sind ewig, und so bringt die letzte Erkenntnis für alle Ebnerschen Helden, die in Schuld fielen, das Lied, das Marie Dornach in der Nacht hört:

„Schönheit, dein Prangen,
Liebe, dein Glück,
Alles vergangen,

---

[1]) W. IX. S. 90.
[2]) Fechner: a. a. O. S. 16.
[3]) Fechner: a. a. O. S. 23.

Kehrt nicht zurück.
Ewig treu
Immer neu
Bleibt die Reu
Bleibt die eisgraue Reu. —“[1])

So wird die Darstellung der Weltanschauung Marie von Ebners zu der Darstellung eines ungewöhnlichen Idealismus. Das Wahre, Gute und Schöne findet in ihr seine Verkündigung. Weit hinausgehend über den Rahmen ihrer Konfession, aber auf ihr bauend und sich mit ihr auseinandersetzend zeigt auch sie sich als Apostel einer „Religion der Moral“, des Gewissens. Schicksal und Leiden sind für sie nur die Erzieher des Menschen, jeder Kampf nur eine Sprosse mehr auf der Leiter, die in die Höhe: die Ausbildung der reinen Menschlichkeit, führt. „Weiterstreben, also seinen Standpunkt immer verändern, . . . immer reinere Aussicht gewinnen: in ihm liegt das Glück, liegt der Friede, nicht im Erreichen.“[2]) So wird auch sie zum Träger des Goetheschen Gedankens:

„Wer immer strebend sich bemüht,
Den können wir erlösen.“

---

[1]) W. VI. S. 164.

[2]) Marie von Ebner-Eschenbach: Aus Franzensbad. Leipzig. S. 59.

Rückblick.

In der Erzählung „Ob spät, ob früh“ gibt Marie von Ebner die Liebesgeschichte zweier Menschen und sagt dabei: „Es wäre lächerlich, wenn es Hänsel und Gretel betrafe; da es einen großen Künstler und eine große Künstlerin betrifft, ist es tragisch.“ [1]) Er ist also hier lediglich das Ueberragen des Helden über das menschliche Durchschnittsmaß, was den einen Fall tragisch macht.

In ihren Werken jedoch gehören die wenigsten Helden durch ihr Ueberragen in Denken, Schaffen und Wollen, ins Gebiet des Tragischen, sondern viel häufiger ist die zweite Kategorie vertreten, d. h. Helden mit einem nur normalen Maße menschlicher Kraft, die aber den ästhetischen Typus der Schönheit aufweisen, die sich also bis zum Eintreten des Konflikts in Harmonie mit sich und der Welt befanden. Das liegt schon in der Wahl ihrer Stoffe begründet. Marie Ebner hat ihre Wurzeln fest im Heimatboden, so wie vielleicht nur noch Storm in seiner norddeutschen Heimat, und aus diesem Kreise heraus nimmt sie ihre Gestalten. Aeußerst selten betritt sie den historischen Boden; in „Božena“ bildet er den Untergrund der Handlungen im Hause Heißenstein; in den „Kleinen Roman“ hinein tönen die Ereignisse von Aspern und Eßlingen; in „Jakob Szela“ zeichnet sie die galizische Revolution von 1846; aber Jakob Szela, der Held, wird mehr durch das Schicksal als durch seinen Willen in den Vordergrund gedrängt. Nichts erinnert in dieser Hinsicht mehr an die Dichterin der „Maria Stuart in Schottland“ und der „Madame Roland.“ — So beschränkt sich die Darstellung ihrer Charaktere von selber auf einen geruhigen Kreis, in dem ein rücksichtsloses Voranstürmen unmöglich ist, in dem sich aber umso tiefere Innerlichkeit entwickeln läßt. Damit ist nicht gesagt, daß ihre Gestaltungskraft arm sei. Marie Ebner gesteht selbst: „Der Dichter, der einen Menschen kennt, kann hundert schildern.“ [2])

[1]) Genrebilder. S. 79.
[2]) W. I. S. 7.

Daß die Darstellung des Innenlebens ihrer Art am meisten liegt, erhellt besonders aus der Wahl ihrer tragischen Helden: es sind meist Frauen und Kinder. Sie schaudert vor der Rücksichtslosigkeit zurück. Wo sie wilde Naturen schildert, wie in der „Prinzessin von Banalien“ und in „Margarete“, da gibt es immer einen unglücklichen Ausgang. Selbst unter den von ihr gezeichneten männlichen Helden sind die wenigsten Willensnaturen. Auch ihre Kraft besteht, wie z. B. Andreas Muth und Oversberg beweisen, im Erdulden. Daher entwickelt sich auch bei den meisten von ihnen die Tragik nicht durch die Zerstörung des Selbstgefühles, sondern es ist das leidende Mitgefühl, das die tragische Stimmung in uns erweckt. Vor allem ist es da das zerstörte oder unerfüllte Liebesglück, das Marie von Ebner zur Darstellung gereizt hat.

Es ergibt sich aus der Wahl der Helden auch die Art der Gegenmacht. Diese weichen, entsagenden Charaktere geraten meist unverschuldet in den Kampf mit dem widrigen Schicksale. In sich selbst tragen die Keime der Tragik nur Antonio („Agave“), Margarete und die Prinzessin von Banalien, weil sie keine harmonischen Naturen sind. Leo Klinger in „Glaubenslos?“, der sich zwar selbst seinen Kampf schafft, gehört dennoch nicht zu den letztgenannten Helden; denn im Grunde ist er mit sich einig, und nur durch einen äußern Anlaß, der diese Einigkeit ins Wanken bringt, entsteht für ihn der Kampf. Ein äußerer Anlaß zum Kampfe in der Form eines Zufalles ist nur in „Margarete“, in der „Großmutter“ und in „Unsühnbar“ gegeben, und nur in den beiden letzten Werken wirkt der Zufall tragisch, indem eine höhere Macht in ihm sich Ausdruck schafft.

Der Kampf eines Menschen gegen einen andern ist nur selten gegeben. „Der Vorzugsschüler“, „Er laßt die Hand küssen“, auch „Jakob Szela“ zeigen zwar den Kampf eines Individuums gegen ein anderes oder gegen eine Gesamtheit; aber dieser Kampf ist nur ein äußeres Zeichen für

den eigentlichen, innern. Dieser richtet sich gegen eine Tradition, gegen ein Recht, das im „Vorzugsschüler“ in der Gewalt der Eltern, in „Er laßt die Hand küssen“ in der Leibeigenschaft besteht, und auch Jakob Szela kämpft gegen die Idee der Unterdrückung. Auch „Das tägliche Leben“ bringt den Kampf eines einzelnen gegen die herrschende religiöse Geistesrichtung, „Verschollen“ und „Ein Spätgeborener“ den gegen eine Strömung in der Kunst. Ein Kampf, der sich gegen einen greifbaren Gegner richtet, besteht nur im „Gemeindekind“ und im zweiten Teile von „Božena“ und ist in diesen beiden auch kraftvoll und voll Leben durchgeführt.

Eins ist typisch für Marie von Ebner: Bösewichter gibt es in ihren Werken nicht. Wo bei ihr gekämpft wird, geschieht es um etwas Gutes, meist um ein Ideal. Ein einziger Mord wird vollbracht: von der Prinzessin von Banalien; aber durch die Abkehr von der Wirklichkeit ins Märchenhafte kann auch hier der Schaden wieder geheilt werden. — So gibt es im Verlaufe der Schicksale dieser Menschen, abgesehen von „Margarete“, nur vorübergehende Verwirrungen. Marie von Ebners Anlagen drängen sie nicht zu einer Darstellung rücksichtsloser Leidenschaft und Schuld. Wenn sie in die Niederungen des Menschenherzens hinabsteigt, so hat sie viel mehr den Gedanken des Bedauerns über die sittliche Verkümmerung, als den Wunsch, sich rücksichtslos in die Tiefen und Quellen des Schmutzes zu begeben und darin zu forschen. Sie liebt die Menschen viel zu sehr und hat eine viel zu glückliche Auffassung der Welt, als daß sie den Kämpfenden nicht immer wieder in die Höhe führte, selbst, wenn er, vom Schicksal überwältigt, schuldig geworden ist. Und auch nur bei wenigen ihrer Helden kommt eine sittliche Schuld in Betracht: nur in „Božena“, „Margarete“, „Unsühnbar“, der „Prinzessin von Banalien.“ Die weitaus größte Zahl gehört der gänzlich schuldfreien oder der schuldfreien Tragik von eingeschränkter Art an.

Damit steckt Marie von Ebner sich die Grenzen um ein Beträchtliches enger, als es die tragische Kunst fordert. Das Leidenschaftliche, Packende, den Menschen bis ins Innerste Durchrüttelnde und Aufwühlende fehlt — und doch, wie schön könnte solch ein Erheben bis ins Innerste, solch ein Erschüttertwerden sein! Das ist es ja doch auch im Leben, was so köstlich ist, selbst wenn alle Nerven zucken und das Schicksal auf einmal losstürzt, als wenn es kein Halten mehr gäbe, und der Mensch, alles vergessend, von allem losgelöst, sich mitwirbeln läßt, einen Tag lang, ein Jahr lang, bis auf die tiefste Stufe hinunter, und dazwischen das Besinnen ist und das Kämpfen! Das aber zu zeichnen erfordert die Fähigkeit, es selbst erleben zu können — und da versagt Marie von Ebner. Und es ist nicht das Alter, das sich hier geltend macht, und sich in seiner Abgeklärtheit über die hellaufschlagenden Flammen stellt. Es ist die Natur selbst, die hier eine Grenze errichtet hat. Dulden und Entsagen, und für ein Ideal ihr Leben einsetzen — das können die Ebnerschen Menschen, und nach dieser Seite hin entfaltet die Dichterin eine wunderbare Fähigkeit des Beobachtens und Darstellens. Was an guten Regungen in der Menschenseele schlummert, sie hat es begierig aufgenommen und sich ein Ideal des Menschentums daraus gebaut, in dem es immer wieder ein Gutwerden gibt. Es ist für sie unmöglich, mit einem grellen Mißklang vom Leser Abschied zu nehmen. In den Erzählungen „Er laßt die Hand küssen", „Der Vorzugsschüler", „Wieder die Alte", wo doch die Tragik bis zum letzten Schmerze ausgekostet wird — überall löst sie die Kontrastgefühle im Leser auf durch einen Hinblick auf ein Besserwerden, auf eine Vergeltung in der Zukunft. Die kontrastauflösenden Epiloge sind geradezu bezeichnend für ihre tragischen Erzählungen. Am typischsten für sie aber ist das Schicksal Leo Klingers, den sie, dicht vor dem Abgrund, noch gerettet werden läßt, und die Schlußworte dieses Werkes geben das eigentliche Wesen der Ebnerschen

Tragik: „Der Morgenstern funkelte nicht mehr, aber er leuchtete noch.“ Ein Strahl des Lichtes bleibt auf allen Wegen, auf die Marie von Ebner ihren Leser führt, und dankbar empfinden wir, die Kinder eines Zeitalters, in dem der Idealismus und die reine Heiterkeit aus der Literatur zu schwinden begonnen haben, die erfrischende und erhebende Macht eines Idealisten, der aus seiner eignen Harmonie seinem Leser vielleicht nicht immer ein Funkeln, stets aber ein Leuchten mitzugeben vermag.

Benutzte Literatur.

Marie von Ebner Eschenbach:
Gesammelte Schriften. 10 Bände, 2. Auflage, Berlin, Paetel 1905 = W.
Erzählungen. Cotta, Stuttgart 1910, 6. Auflage = Erzählungen.
Božena. Erzählung. Cotta, Stuttgart, 9.—11. Aufl. 1911.
Margarete. Cotta, Stuttgart, 7. Aufl. 1910.
Die Prinzessin von Banalien. Ein Märchen, Berlin, Konkordia-Verlag.
Stille Welt. Erzählungen. Berlin, Paetel 1915.
Genrebilder. Erzählungen. Berlin, Paetel 1915, 3. Aufl.
Die Arme Kleine. Erzählung. Berlin, Paetel 1903.
Ein kleiner Roman. Erzählung. Berlin, Paetel 1904, 4. Aufl.
Die unbesiegbare Macht. Zwei Erzählungen. Berlin, Paetel 1915.
Aus den Erinnerungen des k. k. Feldmarschalleutnants a. D. Moriz Freiherrn Ebner von Eschenbach. Herausgegeben von Marie von Ebner-Eschenbach. = Beilage zur Allgemeinen Zeitung. München 1899. No. 225—227.
Nachwort von Bettelheim, No. 230.

Bettelheim, A.: Marie von Ebner-Eschenbach. Biographische Blätter. Berlin 1910.

Bahnsen, J.: Das Tragische als Weltgesetz und der Humor als ästhetische Gestalt des Metaphysischen. Lauenburg 1877.

Carrière, M.: Aesthetik. 3. Aufl. Leipzig 1885.

Duboc, J.: Die Tragik vom Standpunkt des Optimismus mit Bezugnahme auf die moderne Tragödie. Hamburg 1886.

Elster, E.: Prinzipien der Literaturwissenschaft. Band I, Halle 1897.

Fechner, H. Th.: Das Büchlein vom Leben nach dem Tode. Insel-Bücherei, No. 187.

Franzos, K. E.: Die Geschichte des Erstlingswerks. Leipzig o. J.

Georgy, E. A.: Das Tragische als Gesetz des Weltorganismus. = Die neue Weltanschauung III, Berlin 1905.

Hamann, R.: Aesthetik. = Aus Natur und Geisteswelt, No. 315 Leipzig 1911.

v. Hartmann, E.: Aesthetik. Leipzig 1886.

Hegel, G. W.: Vorlesungen über Aesthetik. Werke, Berlin 1838, Band 10.

Lessing, G. E.: Hamburgische Dramaturgie. Werke, Leipzig, Bibliogr. Institut. Band 4—5.

Lessing, G. E.: Briefwechsel. Werke, Berlin, Hempel.

Lipps, Th.: Der Streit über die Tragödie. = Lipps und Werners Beiträge zur Aesthetik. Band 2, Hamburg 1891.

Schiller, Fr.: Sämtliche Schriften. Herausgeg. von K. Goedeke, Stuttgart 1871.

Schopenhauer, A.: Die Welt als Wille und Vorstellung. 3. Aufl. Leipzig 1859.

Vischer, Fr. Th.: Aesthetik. Reutlingen und Leipzig 1846.

Volkelt, J.: Aesthetik des Tragischen. 2. Aufl. München 1906.

Ziegler, L.: Zur Metaphysik des Tragischen. Leipzig 1902.

Lebenslauf.

Am 28. September 1892 wurde ich, Maria-Franziska Radke, zu Aachen als Tochter des Zeichenlehrers Ferdinand Radke und seiner Ehefrau Anna-Konstantia geb. Westphal, geboren. Ich bin katholischer Konfession und preußischer Staatsangehörigkeit. — Von Ostern 1898 bis 1901 besuchte ich die Volksschule, darauf bis Ostern 1904 die Mädchen-Mittelschule und bis Ostern 1908 das Lyzeum St. Leonhard in meiner Vaterstadt. Nachdem ich von Ostern 1908 ab das Oberlyzeum besucht hatte, bestand ich Ostern 1911 das Lehrerinnenexamen für mittlere und höhere Mädchenschulen und unterrichtete dann bis Ostern 1913 am Lyzeum St. Leonhard in Aachen.

Ostern 1913 wurde ich in Bonn bei der philosophischen Fakultät immatrikuliert und wandte mich dem Studium der Literaturgeschichte, der englischen, französischen und lateinischen Sprache zu. Ostern 1914 bestand ich die Reifeprüfung am Gymnasium in der Kreuzgasse zu Köln und bezog danach die Universität Berlin, wo ich statt des Studiums der englischen Sprache das der Geographie wählte. Von Herbst 1915 ab war ich bei der Universität Marburg eingeschrieben.

Am 1. August 1917 bestand ich das Examen rigorosum, und am 25. und 26. Januar 1918 die Prüfung für das Lehramt an höhern Schulen — Seit Ostern 1918 bin ich als wissenschaftliche Hilfslehrerin an der Viktoriaschule in Frankfurt am Main tätig.

Meine akademischen Lehrer waren die Herren Dozenten:

In Bonn: *Brinkmann, Dyroff, Enders, Heiß, Litzmann, Schneegans, Thurneysen.*

In Berlin: *Dessoir, Erdmann, Friedländer, Geiger, Hermann, Mers, R. M. Meyer, Morf, Penck, Rühl, Schneider, Thomas.*

In Marburg: *Birt, Elster, Maull, Natorp, Thorbecke, Vogt, Wechßler, Wrede.*

Zu besonderem Dank bin ich Herrn Geheimrat Professor Dr. Elster verpflichtet, der mich bei meiner Arbeit anregte und förderte, und nach dessen literarischen Grundprinzipien ich auch meine Arbeit aufbaute.